

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
فبراير ٢٠٠٠ - العدد ١٧٤

«القمر أمى»
قصائد من سيلفيا بلاث

هانى الراهب: نحن سكان مدن الأسئلة

حسن سليمان يرسم ويكتب البحر

مكتبة الاسكندرية وجامعتها

شفرات نقد صلاح فضل

كوابيس الشمس الاثنا عشر



أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى
التقدمى الوحدوى/ فبراير ٢٠٠٠

أدب ونقد

التصميم الأساسى للغلاف الفنان:

محيى الدين اللباد

-لوحة الغلاف للفنان: حسن سليمان

- الرسوم الداخلية للفنان: أشرف إبراهيم

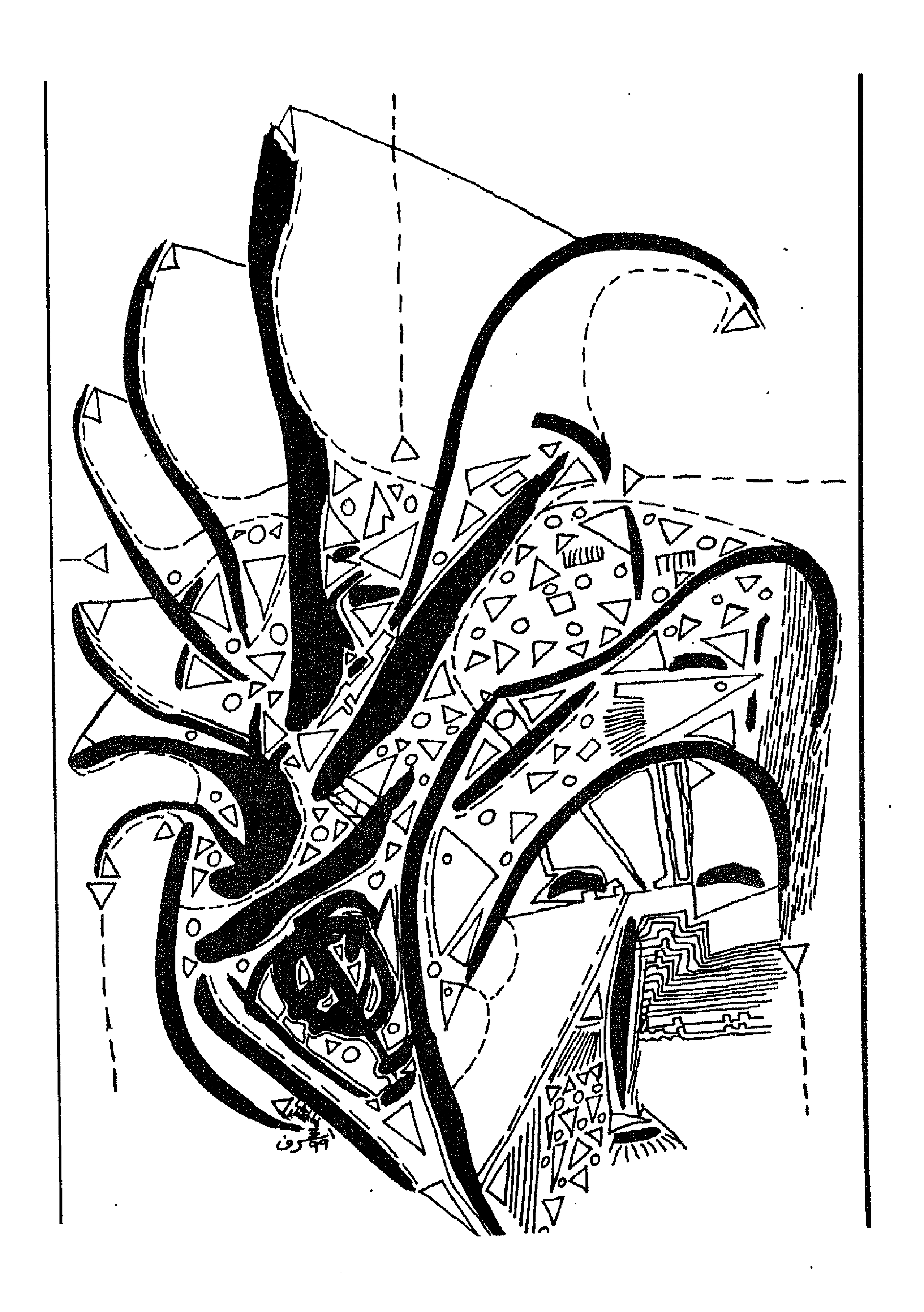
(طبع شركة الأمل للطباعة والنشر).

أعمال الصف والتوضيب الفنى: نسرين سعيد إبراهيم

المراسلات : مجلة أدب ونقد ١/ شارع كريم الدولة / ميدان طلعت حرب / الأهالى » القاهرة- ت ٢٩/٢٨/ ٥٧٩١٦٢٧ فاكس: ٥٧٨٤٨٦٧

الاشتراكات (لمدة عام) ٢٤ جنيها / البلاد العربية ٣٠ دولار للفرد- ٦٠ دولار للمؤسسات / أوربا وأمريكا ١٠٠ دولار باسم الأهالى -مجلة أدب ونقد.الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.

المحتويات



أول الكلام

تفرض المرأة نفسها كموضوع في الواقع السياسي والتشريعي والثقافي حيث تجري مناقشة واسعة في الإعلام والدوائر الأكاديمية ومجلس الشعب والأحزاب والنقابات للتعديلات في إجراءات التقاضي في الأحوال الشخصية التي تسعى-جزئيا- إلى رفع بعض المظالم عن النساء،حيث يدور صراع مرير بين الموقف ذي الدافع الانساني الرحيم والمتشبث -مع ذلك بتفوق الرجل ودونية المرأة- وبين الموقف الرجعي المعادي للمرأة والذي يرى فيها أساس كل الشرور والبلاوي الاجتماعية . وأقول إن الموقفين ينطلاق من أرضية واحدة ويضعان المرأة في مرتبة أدنى كما وضعتها الشريعة طبقا للتأويل المعتمد لها حتى الآن، ولكنهما يختلفان في الدرجة فقط حيث يرى المؤيدون للمشروع بصورته تلك أن المرأة إنسان على أي حال له مشاعر وأحاسيس وكرامة واحتياجات، وإذا كان الأصل في الطلاق إذا أنهارت الأسرة مثلا أنه حق الرجل فإن المرأة التي لا يحق لها إيقاع الطلاق أو تطليق نفسها يمكن أن تجد لها الشريعة مخرجا هو الخُلع(بضم الخاء) فتفتدي نفسها برد مهرها والتنازل عن كل حقوقها لدى الزوج، وفي هذه الحالة يطلقها القاضي طلقة بائنة ولا يحق للزوج أن يطعن على الحكم وإذا كانت المرأة التي تسافر دون إذن زوجها هي في نظر الشريعة ناشز فإن الاذن بالسفر يجب أن يبقى في يد الزوج إذا أرادت الزوجة أن تسافر ، ولكن لا بأس من أن تسافر المرأة بإذن القاضي إذا اعترض الزوج على سفرها لديه أي ينتقل الحق بالاذن بسفر المرأة من يد الزوج إلى يد القاضي رغم أن الزوج يحق له السفر دون إذن من أحد إلا إذا كان مجرما أو متهما في قضية يقتضي سيرها منعه من السفر . إنها هي إمرأة وهو رجل.

أي أن الموقفين ينطلاق من تأويلين للشريعة أحدهما منفتح وطابعه الرحمة ،والآخر نص متزمت وطابعه القسوة . لكنهما معا يتفقان في نفي مبدأ المساواة بين البشر وضرورة العدل كوجه آخر لهذه المساواة.

وإن كان الموقف الأول يخطو للأمام في اتجاهه دون حسم بينما يتشبث الثاني بوضعه وتصوراته الرجولية عن التفوق على المرأة بكل معنى انطلاقا من المعنى الديني.

أما الموقف الثالث والذي يتجاوز الأول في المنطلق فما يزال يشكل أقلية في المجتمع بعامة، وفي كل مؤسساته السياسية والثقافية فهو ذلك الذي يدعو لسد

الفجوة بين قراءتنا للشريعة وتأويلنا للنصوص وبين المرجعية العالمية لحقوق الإنسان التي هي بنت تفاعل وتجادل كل الثقافات والحضارات والديانات التى عرفتها البشرية حتى الآن بما فيها الحضارة العربية الإسلامية وديننا الحنيف. وليست القراءة التاريخية للنص الدينى التى تتكشف لها حركته الداخلية وإتجاهه بجديدة علينا فقد عرفها المفكرون والفلاسفة المسلمون الأجلاء فى عصور الازدهار، وصولا إلى عصرنا من «محمد الطالبى» فى تونس، «إلى محمد أركون» فى الجزائر «إلى نصر حامد أبو زيد» فى مصر وغيرهم الذين وضعوا قضية تحرر المرأة فى قلب مشروع التحرر الإنسانى بعامة ووجدوا فى تأويل النصوص الدينية سندا لمشروعهم العقلانى الموضوعى. حتى تتبعوا ما أسماه «محمد الطالبى» بالسهم الموجه» وتطلعوا إلى أفق حركته واتجاهها الذى يرون أنه إلى مزيد من التحرر والعدل والمساواة.

فى ظنى أن التعديلات ناقصة سواء أقر مجلس الشعب هذه التعديلات الجزئية التى لا تمس فلسفة القانون من بعيد أو قريب أم رفضها وأقول رفضها رغم أن الأغلبية وافقت على المشروع من حيث المبدأ إلا أنه جرت وتجرى محاولات مستميتة لقص ريشة لدى مناقشة المواد مادة مادة ،وهو ما اتضح عندما نوقشت قضية سفر الزوجة فى الجلسة الأولى لمناقشة المشروع واتضح أن الحكومة قد تراجعت عن النص الذى شكل حلا وسطا وجعل الزوج الذى يريد أن يمنع زوجته من السفر يلجأ إلى القاضى بما يعنى أن إباحة حق الزوجة فى السفر هى الأصل واتجهت المناقشات إلى اقرار حق الزوج فى منع زوجته من السفر على أن تتظلم هى لدى قاضى الأمور الوقتية..

أقول بصرف النظر عن ما سوف تؤدى إليه المناقشات والتصويتات فى مجلس الشعب فإن المستقبل يتجه- شأن السهم الموجه- إلى الاختيار الثالث ،ليس لأن العولمة سوف تفرض شروطها كما تتهم بعض جماعات الإسلام السياسى واضعى المشروع بأنهم «بتوع العولمة» و«مؤتمر السكان» ،ولكن لأن الواقع سوف يفرض شروطه ، وليس أدل على اتجاه الواقع لفرض شروطه بل وأحيانا حلوله الجديدة من ظاهرة انتشار الزواج العرفى بين الفتيات والشبان حتى اضطر أحد المحاورين فى برنامج تلفزيونى للقول بأن الزواج العرفى أصبح الآن أكثر انتشارا من الزواج الموثق.

بالزواج العرفى يتخطى الشباب حواجز كثيرة سواء كانت اقتصادية اجتماعية أم قانونية لينتصروا للحب بل ويحتموا ببعضهم البعض من ضغوط الواقع ومطالب الأهل والصورة الاجتماعية القديمة للزواج اللائق، صحيح أن

هناك مشكلات تترتب على هذا الزواج خاصة في حالة وجود أطفال أو موت الزوج وهو ما يعالجه مشروع القانون الجديد ، ولكن علينا أن نعترف أن فى لجوء الشباب للزواج العرفى حرص وسعي لإرضاء ضميرهم الدينى. وإذا ما تواصلت الضغوط وازدادت الفجوة إتساعا بين احتياجات الشباب خاصة وبين التصورات البالية لن نندهش إذا ما انتشرت ظاهرة الزواج المدنى الذى يوثقه طرفاه فى الشهر العقارى ويضعان فيه معا الشروط التى يرتضيانها لعلاقتهما. لعلكم تتساءلون: هل لأننى امرأة أكتب هذا رغم أننى أعيش على المستوى الشخصى فى علاقة سوية لا يقهر فيها طرف الطرف الآخر؟ وهل دخلت بكم مع هذا الموضوع فى مجال آخر غير مجال الثقافة والأدب؟.

فى اعتقادى أن قضية تحرر المرأة هى واحدة من قضايا التحرر الكبرى بل هى الأهم على الإطلاق فى ارتباطها بتحديث المجتمع وإصلاح مؤسساته الدينية فالعلاقة بين الرجل والمرأة فى الأسرة وفى المجتمع هى مرآة الديمقراطية الحقة والتحرر الفعلى وقبل ثمانمائة عام قال« ابن رشد » ما معناه إن شئت أن تعرف مدى تقدم مجتمع من المجتمعات فابحث وضع المرأة فيه.

فهل هى يا ترى مصادفة أن تكون المرأة موضوعا رئيسيا فى عددنا هذا من «سيلفيا بلاث» التى تقدمها لنا« غادة نبيل» فى الديوان الصغير إلى جوهر قصيدة «حلمى سالم» الجديدة «صباح الخير أيها المجرمون» إلى نقد الدكتور محمد على الكردى لرواية «روح محبات» «لفؤاد قنديل».

«سيلفيا بلاث» المرأة المفعمة بالأنوثة ،والتى للمفارقة لم تكن تجد فى نفسها أى شئ أنثوى حاولت الانتحار مرة قبل أن تدخل رأسها فى فرن الغاز وتموت مختنقة فعلا لأنها لم تحتمل ألم الخيانة إذ كانت راغبة حتى الموت أن يكون الحب حقيقة وملاذا من وحشة العالم ،كانت تود أن تؤمن بوجود الحنان فى عالم بدا لها عفنا جدا.

« لم أتحمل فكرة أنه يجب أن يكون للمرأة حياة واحدة نقية على حين يمكن للرجل أن تكون له حياتان ، زوجة وعشيقة ،واحدة نقية وأخرى ليست كذلك ».

كانت الوحدانية فى الحب هى الحالة التى وصلت إليها البشرية فى أعلى مدارج ارتقائها إذ ترتبط الشهوة بحب شخص يفترق به الإنسان عن مملكة الحيوان ويصبح إنسانا .. ولكن الثقافة الذكورية راكمت عبر تاريخها الطويل تراث المباهاة بالفحولة التى تستوعب أكثر من علاقة فى آن واحد حقيقية أم زائفة لايهم .. المهم أنها فى نظر البعض برهان بل فى أحيان كثيرة أداة لايذاء للمرأة الأخرى .. حين «يسحب ظلمته فى شبكة صيد» على حد تعبيرها.

لم تكن الخيانة وحدها محور عالم هذه الشاعرة الأمريكية الفذة التى ماتت فى الثلاثين من عمرها وكأنما لم يحتمل جسدها تلك الطاقة الهائلة التى اشتعلت فيه مكابدة لألم المعرفة والخلق، غواية التفرد والعزلة الكونية «عزلة أكبر من قدرة مجتمعها على قبولها ،والخطر أنها ربما كانت بأكثر من توقعها لقدرتها على تحملها» وذهبت «سيلفيا» وبقيت صورها المدهشة القادمة من أعمق أعماق الذاكرة الإنسانية فى ليل البشرية الأول الطويل، وطزاجة العلاقات الغريبة التى تنسجها حيث يبقى مجد المرأة مع مأساتها للأبد كأنهما معا قدر تجره خلفها يقول حلمى سالم

رأيتك تفتحين الذراعين للعصافير تترك القفص

من هنا يبدأ اختبار مستوى الحضارة

حرية المرأة والحرية كقيمة عليا جناحان لطائر التحضر الطليق ،هذا هو فحوى قصيدة «حلمى سالم» التى يضفر عناصرها بالغة التركيب من مفردات الصراع الدائر الآن حول حقوق المرأة .. حضورها فى الثقافة ..فى قاموس الفقهاء والسياسيين وشيوخ القبائل.

ونقرأ هذا المقطع من مقال الدكتور الكردى عن روح محبات.

«لعل هذا الاحساس القوى بالاحباط وعدم الاشباع الفعلى هو الذى يدفع «محبات» نفسها فى حاجتها الغريزية نحو تحقيق الأمومة، وذاتها فى الوقت نفسه إلى التمرد على لغة الواقع ومفرداته الموروثة التى تجعل المرأة كما مهملا ، أو أداة سلبية لا هدف لها إلا تحقيق رغبات الرجل والرضا بما قسم لها من دور التابع الذى لا دور له ولا إرادة فى تقرير مصيره.. ولعل هذا ما يرمز إليه أيضا قتل محبات غير المقصود لزوجها عند تشاجره مع الديك».

نحن إذن أمام أشكال متنوعة من تمرد النساء على واقع مظلم وظالم فى زمن تستنهض قسوته وآفاقه المدهشة معا كل المقهورين فيعبرون عن احتجاجهم وأشواقهم بصور متنوعة فى غناها وقدرتها على إثارة الدهشة وطرح الأسئلة الكبرى وخلخلة الأساس المتين للاستغلال الطبقى الأبوى فى النظام الاجتماعى الرأسمالى.

وتصبح أحلام المقورين مع مرور الزمن وتراكم الخبرة النضالية الإنسانية ونمو المعرفة وانفتاح السماوات – تصبح أقوى من الواقع الضاغط والقاهر نفسه لأن الوعود التى يحملها الحلم الإنسانى أصبحت أغنى وأشمل بنمو الثروة .. فالفقراء يدركون جيدا أنهم يعيشون على كوكب غنى به خلل فادح فى توزيع الثروة بين الفقراء والأغنياء فى كل بلد على حدة وبين البلدان وبعضها البعض

على صعيد الكوكب فإذا كان التجاوز والتخطى فى الأسطورة أو النص الأدبى يذهب إلى قوى غيبية أحيانا، فإن واقع الكفاح الإنسانى فى عصرنا على امتداد المعمورة يقول لنا: إن احلام الإنسان تتشوق لتجاوز من نوع آخر تجاوز يتم على أرض هذا الواقع نفسه من أجل عالم أجمل وأكثر إنسانية ، عالم ترفرف عليه رايات العدل والحرية وصولا إلى الاشتراكية. الاشتراكية التى عادت بعد سنوات الضياع عقب انهيار الاتحاد السوفيتى وتجربته الاشتراكية التى هى الاختبار الأول للبشرية على هذا الطريق، أقول عادت الاشتراكية لتطرح نفسها مجددا على جدول أعمال الكفاح الإنسانى ،وها هى الالاف من المنظمات الديمقراطية والنسائية على امتداد المعمورة تستعد فى عيد المرأة العالمى الذى يحل فى الثامن من مارس كل عام لإطلاق أنشطة المسيرة العالمية للمرأة والفقراء ضد الفقر والعنف فى كل مكان ، ضد روشتة صندوق النقد الدولى التى أفقرت الشعوب ، وضد الحصار الذى تفرضه الولايات المتحدة الأمريكية على بعض البلدان وأوضح مثل مأساوى هو العراق وتليه كوبا ، وضد التجارة فى أجساد النساء واستغلالهن.. وتعد النساء المشاركات فى أعمال المسيرة أغنيات ويستلهمن موسيقى شعوبهن ، ويبتدعن الشعارات ، وينشط الفنانون لتصميم الملصقات واللوحات ليكون العمل ابتكارا عالميا جماعيا تصل عبره رسالة الفقراء والمكافحين من أجل عالم جديد إلى اللامبالين والغارقين فى ذواتهم المتوائمين مع الاستغلال حتى لو كانوا هم أنفسهم من ضحاياه .. ولعلهم يتواءمون من باب اليأس.

سوف تكون هذه المسيرة التى ستصل إلى ذروتها فى واشنطن أمام البنك الدولى،وفى نيويورك أمام الجمعية العامة للأمم المتحدة فى أكتوبر ٢٠٠٠ هى العمل الشعبى العالمى المجيد الذى سيختتم القرن الذى اندلعت فى أوله الثورة الاشتراكية فى روسيا ، وعرفت أمريكا أقوى وأغنى بلد رأسمالى واحدا من أضخم اضرابات عاملات وعمال النسيج الذى رفعت فيه النساء شعار الخبز والورود ، وجاءت مسيرة آخر القرن لتستخدم الشعار نفسه لدى انطلاقة أعمالها الأولى سنة ١٩٩٥ فى مونتريال بكندا .. وتوالت بعدها إبداعات الشعوب مستلهمة تراثها الغنى المتنوع لتراكم عليه وتعيد خلقه..

يتساءل الروائى السورى «هانى الراهب»:

«لماذا أذهب إلى« ماركيز» بينما أنا منذ حوالى الثامنة من عمرى أجلس على دكك البيوت لأقرأ لنسائها العجائز ومن بينهن أمى قصة الملك «سيف بن ذى يزن» وقصة بنى هلال وعنترة وغيرها عنتره شخص حقيقى تحول إلى فنتازيا

، لماذا أذهب إلى أمريكا اللاتينية وأنا عندي عنترة».

وأقول له نحن نذهب إلى أمريكا اللاتينية لنعرف تراثها كجزء من تراث البشرية.

ويتضمن العدد متابعات نقدية نظرية أيضا، فيقرأ لنا د. ماهر شفيق فريد «شفرات النص .. دراسة سيميولوجية فى شعرية القص والقصيد» للدكتور صلاح فضل وينطلق الأخير من اعتقاد مؤداه «أن فن الأدب فى جوهره إضاءة للوجود بنور الوعى ،و إنضاج للحياة على نار المعاناة الخلاقة».

ورغم أن ملاحظة الدكتور ماهر شفيق فريد حول ميلودرامية «يوسف وهبى» هى ملاحظة عابرة.. فاننى أدعوه وأدعو نفسى والقراء والمشاهدين جميعا لإعادة فحص نظرتنا المستخفة لعبقرية هذا الفنان الكبير ولطريقته فى الأداء التى ارتادت عالما جديدا تماما على الممثل العربى فى حينها فأصبحت علامة حين جعل الميلودراما أداة للسخرية وليس لمخاطبة العواطف السطحية ، ولعلنا فى عدد قادم ندرس فنية الأداء عند« يوسف وهبى» لا لننصفه وإنما لننصف ذائقتنا نفسها.

أما الفنان الكبير «حسن سليمان» فهو يكتب لنا عن معرضه الجديد عن البحر قبل أن يفتتحه .. فتراه بأعين الحروف «عاريا مثلما ولدت أفروديت عارية من زبده: أيها البحر لا أريدك أن تكون خصمى..».

وسوف نرى فى المعرض كيف حل الفنان الكبيرة تلك الخصومة المحتملة مع البحر ، وتدعونا كتابة «حسن سليمان» لمزيد من الاهتمام بالعلاقة بين فنون الكتابة والتصوير والأداء فى محاولة لاكتشاف العلاقات البينية العميقة.

ويختار الزميل العزيز «وديع أمين» مجلة« أدب ونقد» ليخصها بتلك القراءة المدققة لتاريخ مكتبة الاسكندرية التى أثبتت الدراسات كما يقول لنا أن المؤرخ «يحيى النحوى» الذى نقلت عنه رواية قيام عمرو بن العاص بإحراق مكتبة الاسكندرية كان قد توفى قبل فتح العرب لمصر بفترة طويلة ، ويكتسب مثل هذا التأكيد أهمية خاصة فى هذه الظروف التى تمر بها بلادنا بعد ما حدث فى قرية «الكشح» «بسوهاج» من اشتباكات بين أهلها من المسلمين والمسيحيين وإذ تبين التحقيقات الصحفية والأمنية حتى الآن أن لها أسبابا اقتصادية- اجتماعية عميقة، وأن الشكل الطائفى الذى اتخذته هو تجل لهذه العوامل .. أى أنه العرض وليس المرض ذاته ، وسوف تنشغل «أدب ونقد» خلال الشهور القادمة بإعداد ملف عن القضية الثقافية للأقباط ، وسوف نكون ممتنين لاسهاماتكم فيه..

اضطررنا تحت ضغط الوقت وفى إطار سعينا للانتظام فى الصدور أن نؤجل بعض المواد التى كان علينا نشر الجزء الثانى منها ، فعذرا لكم وللكتاب..

المحررة

جودار والسينما المضادة

حوار : جافين سميث
ترجمة: ممدوح شلبى

سميث : أفلامك ابتداء بفيلم «قصة السينما» كانت أكثر فنية من كل الأفلام التى أخرجتها قبل ذلك ، إن هذا يبدو كما لو كان محاولة من جانبك لكى تتصالح مع السينما.

جودار: نعم.. أعتقد هذا ، لبيكاسو جملة كانت قد أذهلتنى عندما قرأتها ،كان يقول: «إننى أحب أن أرسم حتى يخاصمنى الرسم» وأنا أرى أن السينما لن تخاصمنى لمجرد أننى قد أخرجت عدة أفلام فى عقدين من الزمان . لذلك فأنا أتصالح -ليس مع ما أريده- لأننى لا أعرف ما أريده ، ولكننى أتصالح مع الأشياء التى أريد أن أعملها بالامكانيات المتاحة لى . وهذا يجعلنى مستكفيا ، ولكن - ولمجرد - أن الإنسان يعمل ما يريده ، ويتعامل مع إمكاناته ، فهذا أكثر من مصالحة .. عندما أقوم باخراج فيلم ، فاننى لا أغضب أبدا عندما لا يكون الفيلم جيدا ، ولا يجب على الإنسان أن يكون غاضبا من أن الفيلم تم إخراجه بهذا الأسلوب أو بأسلوب آخر مضاد له، ولكن فليخرجه بأسلوبه وحسب.

سميث: ومع ذلك فإن نوعية أفلامك تمثل دائما السينما المضادة .

جودار: إنها اليوم مضادة فعلا ، لكننى لا أهتم بذلك أبدا ، فعندما أقوم بإخراج فيلم طويل ، فإننى لا أقول لنفسى إنه ضد هذه النوعية من السينما الهوليودية أو الفرنسية ، إنه الفيلم الذى أقوم بإخراجه وليس أكثر من هذا ، إننى أعرف أننى غير تقليدى فعلا ، ولكن الأرض تتسع للجميع.

سميث: إن خبرتك العملية الأساسية تضمنت اشتغالك بالنقد ، وهذه الطبيعة البحثية للنقد تتعارض مع الإبداع السينمائى.

جودار: أنا لا أفرق بين الإخراج والنقد ،فعندما بدأت عملى بمشاهدة الأفلام ونقدها ، فقد كان هذا جزءا من الإبداع السينمائى ،والآن عندما أذهب لكى أشاهد آخر أفلام **« هال هارتلى »** فهذا جزء من العمل السينمائى أيضا ، فلا فرق عندى ، إننى جزء من الإخراج السينمائى ، ويجب أن أواصل متابعتى لما يجرى وبالنسبة للسينما الأمريكية ، فلابد أن أرى ما يحدث فى العالم الذى أعيش فيه.

سميث: هل الإخراج السينمائى نشاط ترفى بالنسبة إليك؟.

جودار: إننى أتمنى لو كان الإخراج ترفيهيا ، ولكنه لا يحتوى على أية رفاهية.

سميث: فى فيلم« قصة السينما » أطلقت على السينما أسم« الوسيط المنحط »؟.

جودار: نعم هذا هو رأيى!.

سميث: ما هى المرحلة المنحطة بالتحديد؟.

جودار : الحرب العالمية الأولى والثانية ،فالحرب الأولى كانت فرصة للسينما الأمريكية لكى تهزم السينما الفرنسية التى كانت الأكثر قوة والمعروفة أكثر ،فقد كان فيها عباقرة مثل« **باتيه ، وجامون وميليه** » كذلك فقد كان « ماكس لندر » نجماً شهيرا ، لقد تأزمت السينما الفرنسية بعد الحرب الأولى ،وكان هذا مدخلا لكى تحل السينما الأمريكية محلها للمرة الأولى .. لقد كان الأمريكيون على صلة بالسينما الألمانية . فنصف هوليود من الألمانيين .والفيلم العالمى كان من اختراع « **كارل لايمل** » . أما الشواطئ النورماندية ،وما حدث فيها فى الحرب الثانية ،فقد كانت الفرصة الثانية للسينما الأمريكية لكى تأخذ أوروبا كلها .. والآن وكما ترى فى السياسة .فإن أوروبا أصبحت عاجزة عن فعل أى شئ بدون « الأوكيه » من حكومة الولايات المتحدة . والآن –فى السينما –فإن أمريكا أصبحت مسيطرة على العالم أجمع ،وهكذا فقد اختفت التعددية ،وهذا ما سوف أبحثه فى الجزء القادم من فيلم « قصة السينما » .

سميث: فى هذا السياق ،ماذا يعنى فيلم « قائمة شندلر » بالنسبة إليك؟.

جودار: إنه لا يعنى شيئا ، فلا شئ يظهر ، ولا حتى قصة هذا الألمانى المثير « شندلر » فالقصة لم تحك ،لقد كان الفيلم « لخبطة ».

سميث: ألا ترى أن الواقعية الجديدة الايطالية ،والموجة الجديدة الفرنسية ، كانتا تمثلان مرحلة نقاهة بعد الحرب العالمية الثانية؟.

جودار: لا ، لقد كانت آخر صحوات الموت ، فإن ما نسميه طليعية كان فى حقيقة

الأمر هو المؤخرة.

سميث: هل معنى قولك هذا ، أن أفلامك في الستينات كانت رجعية مثل السينما الأمريكية؟.

جودار: لم نكن نظن ذلك ، لأننا في ذلك الوقت كنا نحارب كثيرا من أجل بعض النوعيات من السينما الأمريكية ،الأنواع الصغيرة منها .فقد كنا نحب «**صمويل فوللر**» و«**وبد بوتشر**» وكنا نفاضل بينهما وبين «**وليم ويلر**» أو «**جورج ستيفنز**» .. إن أمانينا -أنا و«ريفت» على الأقل -أن نستطيع أن نعمل فيلما موسيقيا في ديكورات ضخمة . وهذا لا يزال حلما حتى الآن.

كنا نقول إن هيتشكوك فنان عظيم وروائي فذ وليس مجرد مخرج لقصص تدور عن الجريمة ،هكذا كان الحال ،فقد كانت هناك مساحة من التعددية ، لكن هذا كان عالما خياليا لأننا كنا صغاراً جداً على فهم ما يحدث بالفعل. إني أقول هذا الآن ، والآن فقط ، لأنني الشخص الوحيد الذي ربما كان هكذا على الدوام . فأنا استخدم عيوني وآذاني لدراسة التاريخ ، أما الآخرون فإنهم يقرأون التاريخ في الكتب.

سميث: ثمة شئ من المديح في كلامك عن السينما الأمريكية ، فهل كنت مولعاً إذن- بجبهة الخصم؟.

جودار: مطلقا لا ، فإذا كنا مولعين بهيتشكوك، فإننا أيضا كنا مولعين «**بشريلي كلارك**» أو«**جون كازافيتش**» أو « **إد إيمشويل**» باعتبارهم طليعيين .. عندما قرأت أخيراً إن ناقدا أمريكيا كتب عن فيلمHelas pout noi إنه يشبه «براكهادج» فقد كنت سعيدا جدا ، لقد كنت صديقا «لجريجوري ماركوبولس» لفترة طويلة قبل أن أنضم إلى مجموعة «الكاييه دي سينما» ومؤخرا فأنا أعتقد أن أفلامه لم تكن جيدة ، لكنني أتذكره وأتذكر المجموعة الأخرى الذين كانوا يكونون «السينما السرية» . لقد كان هذا تنوعا .. إنني لم أكن أدرك أن أمريكا تكره التنوع وأنها أكثر عداء له من حكومة روسيا الشيوعية .

سميث: قلت في الجزء الثاني من فيلم «قصة السينما» إن التكنيك ينشد أن يستعيد الحياة المتلاشية والحقيقة من الحياة.. ماذا تقصدمن هذا؟.

جودار: يجب علينا أن ندرك حقيقة أن التصوير عندما اخترع ،كان من الممكن أن يكون ملوناً منذ البداية ، لقد كان هذا ممكنا إلا أنه تصادف أن كان أبيض وأسود مدة طويلة ،وهذا خلق انطباعا عند الأوربيين بأن ألوان الغروب هي ألوان الصباح ،وهكذا كنا نتغاضى عن التميز الموجود في الطبيعة ،وكنا- بشكل أو آخر- نقتل هذا التميز.

سميث: (مقاطعا) بتصويره بالأبيض والأسود؟.

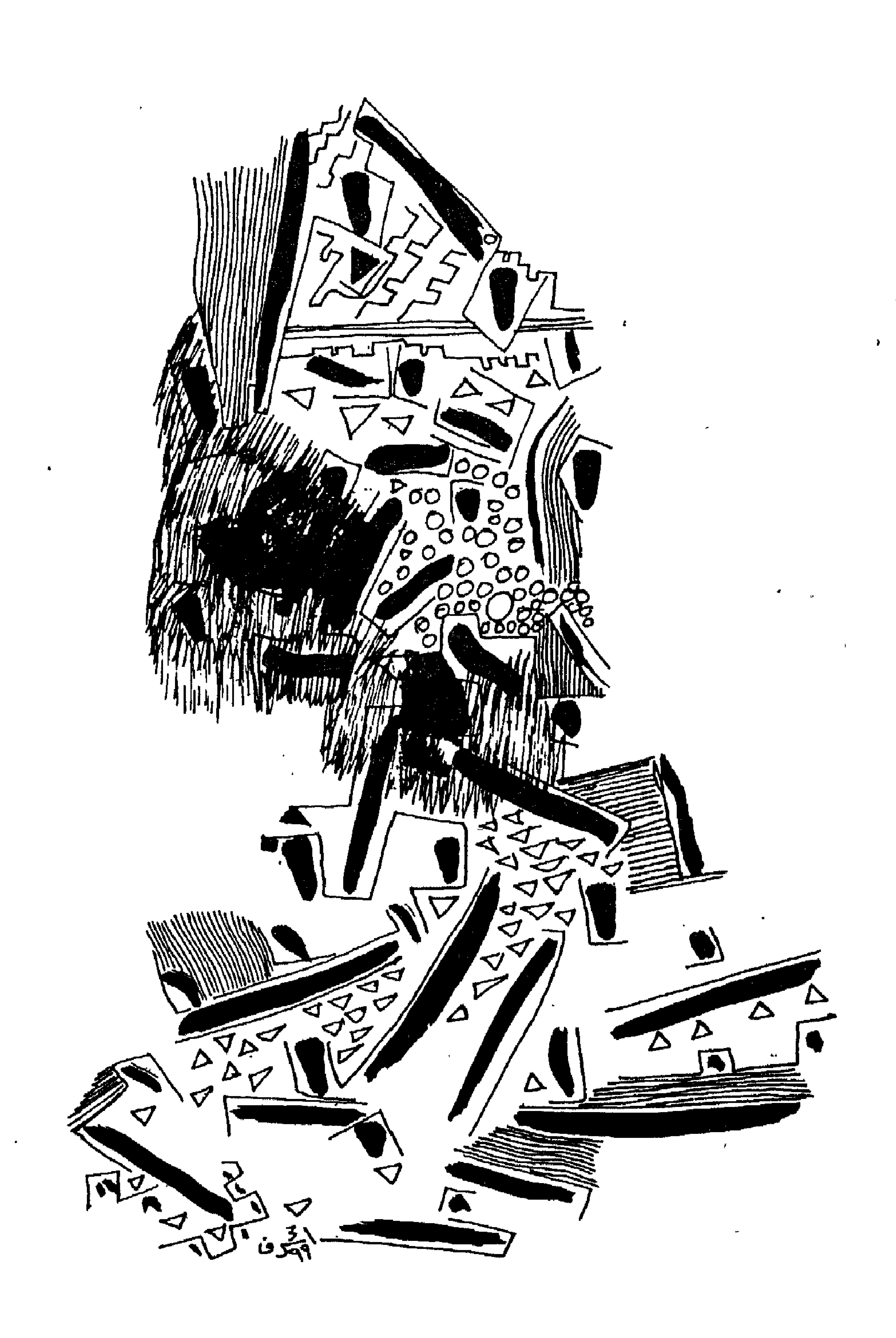
جودار: فقط بالتصوير ، بزعم أن الصورة الشخصية الموجودة فى جواز السفر هى الشخص، إنها مجرد صورة- وليست هى الشخص -وكان هذا تغييراً كبيراً فى التصوير ، فكانت هناك تفاصيل أكثر ، وصورة أكثر واقعية عن عالم خيالى .. لكننا كنا نتغاضى -فى الحقيقة -عن التميز الموجود فى الطبيعة ، ومن ثم فقد ظهر مغزى ما ، هذا حصل بالأبيض والأسود ، وبهذه الصورة كانت تظهر ألوان الصباح ، وإننى أحب أن أضيف أيضا بأن أول أفلام «تكنيلكلور » لم تكن تظهر الزهور فى ألوانها الطبيعية ، ولكنها تظهرها كما لو كانت أزهاراً جنائزية.

سميث: منذ عودتك إلى السينما فى عام ١٩٧٩ ،هناك تأكيد متواصل من جانبك على الجمال السينمائى ،وهذا يوضح أنك وثيق الصلة بفكرة أن للسينما سحرها.؟

جودار: نعم- فمعظم السينما الحالية خالية من السحر على الإطلاق ، ولا يوجد جمال ، ولا حتى فى المكياج .. وفيلم «قائمة شندلر » يعتبر مثالا جيدا فالفيلم يقوم بتجميل الواقع ،كما لو كان شركة « ماكس فاكتور » .. إن الألوان الرئيسية فى هذا الفيلم كانت الأبيض والأسود ، وذلك لأن أحداً لم يكن ليوافق على إنتاج هذا الفيلم بالأبيض والأسود فقط ، ولقد اعتقد «سبيلبرج » أن الأبيض والأسود ينبغى أن يسود على باقى الألوان ، إنك تستطيع بالطبع أن تصنع فيما بالأبيض والأسود اليوم، لكن هذا شديد الصعوبة ، كذلك فإن الأبيض والأسود أكثر كلفة من الفيلم الملون ، لذلك فقد كان «سبيلبرج » صادقا مع نفسه-هكذا يعتقد -والحقيقة أن هذا كان زائفا ،لقد حاول أن يكون صادقا مع نفسه ، لكنه ليس عبقريا بما فيه الكفاية ، ولذلك فقد كانت النتيجة شيئا زائفا ،لقد رأيت فيلما تسجيليا ، ولم يكن فيلماً جيداً .فالإنسان تعرف بالكاد على الوقائع الحقيقية عن «شندلر »، و«سبيلبرج » استخدم هذا الشخص وهذه القصة وكل المأساة اليهودية كما لو كان يستخدم أوركسترا كبيرة ليقدم قصة ساذجة على شريط ستريو.

سميث: حسنا ، هو إذن لم يقدم لك حقيقة تاريخية ؟.

جودار: انه ليس كفء ، هوليود ليست بهذه الكفاءة ،والحقيقة أننى نفسى لست كفء لكى أعمل الفيلم كما أتمنى ، إننى كفء فقط للتخطيط له، وعمل فصل أو فصلين منه وأحيانا تسعة عشر فصلا ، إن سبيلبرج لم يكن كفءً لإخراج فيلم «قائمة شندلر » فهذا الفيلم كان يحتاج مخرجا مثل« وليم ويلر » فقد استطاع بعد الحرب بوقت قصير أن يخرج فيلم «**أجمل سنوات حياتنا** »،وهذا الفيلم عندما تشاهده إلى



الآن ، فانك تندهش من حقيقة أن في هوليود بعض الفنانين المخلصين والحرفيين الممتازين القادرين على توصيل رسالتهم للجمهور ، إن السينما -في عمومها -لديها إمكانات أكبر من فيلم «ويلز» ولكن الفيلم كان نتاج جهد «ويلز» ١٠٠٪ ، إن هذا قد اختفى الآن ، ولو كان هناك سباق في الجرى ، فان «ويليام ويلز» سيحقق المائة ياردة في ١٢ ثانية ، بينما سيحققها «سبيلبرج» في ١٢٠ ثانية .

سميث: من بين العناوين الرئيسية لفيلم Helas Pour moi كانت هناك جملة تقول «بالرغم من أن القصص شئ هام في عملية المعرفة ، إلا أنها لم تف بالغرض منها في تسجيل ونقل الواقع والحقيقة»؟.

جودار: نعم ، إلاّ أن فيلم helas يفشل في تحقيق هذا ، ولكن لأنني أفضل قليلا من «سبيلبرج» .فإن فيلمي كان أحسن ، ولكن من الناحية التجارية فلم يكن الفيلم موفقا ، لقد نسيت الغرض الأساسي من الفيلم ولم استطع إيصاله ، لقد وصل الفيلم في النهاية إلى شكل مختلف تماما عما كان عليه في بادئ الأمر.

سميث: دور المحقق / المعلق ، الذى كان يعيد خلق القصة عبر مقابلات مع الشهود .. جعلنى أتذكر «مستر أركادين» «لأورسن ويلز»؟.

جودار: نعم، إنى أتذكر «مستر أركادين» وأنا أوافقك على هذا ، ان دور المحقق قد أضيف بعد إتمام نصف المونتاج ، لأن الفيلم لم يتم تجميعه كله دفعة واحدة ،وكان فيلما جيدا رغم كل شئ ، إلا أن المقصود إيصاله لم يتحقق في الفيلم .. في« مستر أركادين» حقق «ويلز» ما يريده ، وهذا ما يجعلنى أقول انه فيلم جيد ،لأن «اورسن ويلز» وحتى لو حقق ٨٠٪ فقط مما يريده في الفيلم- في وقت اخراجه- فإن هذا كان كافيا لكي يصبح هذا الفيلم علامة كبيرة في السينما.

سميث: دعنا نتحدث عن فيلمك «جودار بواسطة جودار»؟.

جودار: العنوان الصحيح هو «جودار / جودار» فلا توجد كلمة «بواسطة» إننى لا أعرف لماذا وضعت الشركة الموزعة للفيلم هذه الكلمة ، فلو كانت «بواسطة» موجودة ،فهذا يعنى أن الفيلم دراسة عن جودار ، دراسة عن نفسى بواسطتى ،وهو ما يجعل الفيلم ينتمى إلى نوعية الافلام البيوجرافية ،وهذا ما نسميه بالفرنسية Unex-amende Conscience. والفيلم لم يكن هكذا أبدا ، لهذا السبب أقول أن فيلم «جودار/ جودار» هو بورتريه إنسان ،هكذا في المطلق ، فلا يوجد تخصيص . لأن هذه الامكانية لا تتوافر إلا في فن الرسم ، وإننى بالطبع شغوف أن أكتشف إمكانية هذا في السينما.

سميث: إن الفيلم يقدمك فى حالة انعزال فى معظم الوقت ، هل هذه هى حالك فعلا فى الحياة ، أم أن هذا مجرد تصور ؟.

جودار: إننى شديد العزلة ، ولا أستطيع أن أتخلص من هذا ، رغم أننى فى دخيلة نفس شديد التواصل مع مجموعة من الناس والأشياء الذين لا يعرفون إطلاقا أننى قريب منهم ، ولكن على المستوى الخارجي والظاهرى فى شخصيتى ،فأنا فعلا منعزل . وهذا هو واقع حياتى ، فثمة صعوبات كبيرة بالنسبة لى لكى أقيم علاقة مع الناس .. إننى فى بعض الأحيان– أعرف نماذج من الحيوانات التى يعيشها الناس، لقد تعرفت على« والدن » وعلى« ثوريو » .. لكن عزلتى –ربما –كانت منذ الصغر ، فقد كنت عضوا فى عائلة كبيرة جدا وثرية ،وكان لدى عدد كبير من أبناء العمومة والأعمام ، والآن عندما أفكر فى هذا الأمر ، أقول إنه كان من الافضل لى لو كان عددهم أقل من ذلك..

سميث: هل ترى أن فيلم « جودار/ جودار » يعتبر تأملا فى الموت؟.. إننى أقول هذا ،لأن هناك حديثا كثيراً عن الموت فى هذا الفيلم؟.

جودار: عن الموت؟!! . مطلقا . فلو أننى أخرجت هذا الفيلم فى أى وقت آخر ، فانه لن يكون مختلفا عما هو عليه الآن ،والحقيقة أننى لم أحاول أن أجعل الأشياء بهيجة ،لأن هذا ليس حقيقياً ،فأنا أعيش وحيدا تحيطنى جدران عارية ،ولا توجد عائلة لى، ولا –حتى– صورة فوتوغرافية لعائلة –إننى فعلا بلا عائلة ،وليس لدى سوى صديق أو اثنين ، أما إذا وضعت أناسا آخرين فى الفيلم ،عندئذ فسوف يصبح من نوعية الافلام « الأوتوبيوجرافية » وبهذا يصبح فيلماً آخر ،فالفيلم لن يكون بورتريه إنسان على طول الخط وبحيث يكون أقرب شئ بوجه فى مرآة أو كاميرا، بالعكس ، سيكون الفيلم مضحكاً ، لأننى عندئذ كنت سأجعل ممثلا شابا يلعب شخصيتى عندما كنت صغيراً .. إلخ .. وكان سيصبح شيئا سخيفاً ،وهذا لم يكن ليحدث فى فيلمى.

سميث: ثمة جملة فى الفيلم تقول« إن الحياة تعتبر تحديا لنظام الموت ، وهذا الفيلم سيقرر قرارى الأخير ».. أليس هذا تنويها واضحا بالموت ؟.

جودار: لا ، لأنى عندما اكتشفت تلك الصورة الفوتوغرافية الصغيرة (جودار يقصد الصورة الافتتاحية للفيلم) ،عندئذ تساءلت ، لماذا بدوت حزينا جدا وأنا فى السادسة من عمرى ،وكان لدى إحساس بأن هذه الصورة لم تكن صادقة ومعبرة عن القبلة التى أعطتنى أمى إياها .. إننى اعتقد أن الصورة كانت تعبر عن شئ أعمق من هذا ،فأنا لم أكن سعيداً بالحياة فعلاً.

سميث: المقولة الأخيرة التى قيلت بواسطتك هى« أنا سوف أعيش ، ولابد أن أقيم

علاقة حب ،لان هناك حباً لابد أن يكون موجوداً فى هذه الحياة » هل هذه الجملة من تأليفك أم أنها مأثورة؟.

جودار: أعتقد أنها مأثورة ، لكن الكلمات المأثورة ، وأيا ما كان صاحبها- تصبح بالنسبة لى كما لو كانت كلماتى .. إننى لا أعرف من صاحب هذه الجملة ، وأحيانا استخدمها بدون أن أعرف معناها.

سميث: معنى هذا أن الكلمات المأثورة تصبح كلماتك؟.

جودار: هذه المأثورات لابد أن يكون لها دلالة معينة بالنسبة لى ، لكننى لا أعرف ما هى على وجه الدقة، إنها تبدو مثل لون ولكن هذا اللون موصوف بالكلمات وليس مرئياً.

سميث: وجهة نظرى أن فيلم «جودار/ جودار » هو عبور من الشتاء والوحدة والانغلاق ، للانطلاق إلى الربيع والانفتاح والمستقبل.

جودار: نعم.

سميث: فى إحدى اللقطات الأخيرة للفيلم ،كان هناك مكان خلوى جميل فى فصل الربيع ، إن هذا يبدو كما لو كان تفاؤلا بالحياة.

جودار: نعم ، أعتقد أن هذا كان تشبيها جيدا للحياة ، وبعد ذلك نجد أن العتمة تأتى ، ولم يكن المقصود من هذا أشياء حزينة ،فالعتمة والظلام هى نهاية اليوم وليس أكثر.

سميث: إنك تشير فى بداية الفيلم إلى الأماكن الخلوية التى كانت فى طفولتك ، فهل كانت لديك ذكريات شخصية فى هذه الأماكن بما أنك قمت بتصويرها؟.

جودار: لا ، أنا لم أصوّر هذه الأماكن الخلوية بنفسى ، مدير التصوير ذهب إلى هناك وصورها بمفرده ، ولقد اخترت اللقطات التى تناسبنى من مجمل ما تم تصويره ، مدير التصوير كان من «جنيف» أنه «**إيفزبوليكين**» وهو يحب تصوير الأماكن الخلوية ، عكس معظم مديرى التصوير ،فإنهم لا يفضلون أن يخضعوا للضوء ، يريدون أن يخلقوه بأنفسهم ،أما مدير التصوير «إيفز» ، ورغم أنه لم يكن ممتازاً فى التصوير الخارجى ، إلا أنه كان ممتازاً فى المشى بمفرده كشخص مثقف ، إنه لا يتردد أن يقضى ثلاث ساعات لمجرد أن يصور قدوم الظل على السحاب ،وهكذا تم تصوير هذه الأماكن الخلوية ،وكانت الحياة تدب فى هذه اللقطات.

سميث: ألم يكن هناك شئ أردت أن تصوره بنفسك؟.

جودار: نعم ، لكننى كنت متوعكاً جدا ، وعلى أية حال ، فاننى أعرف هذه الأماكن

جيداً ، لقد كانت مجاورة لى أثناء طفولتى ، ومن أجل هذه الخصوصية فقد كنت متردداً جدا وكنت أتساءل، أى اللقطات أفضل من الآخرى؟.

فقد كان المصور جديدا ولقد أمرته أن يعود بعدد كبير من اللقطات ، وكان هذا أسلوبا جيدا للعمل ،كان شعورى أننى لا أصنع الفيلم بمفردى ، فكان معى العديد من الناس ولم أكن وحيدا ، وأرجو ألا تظن بى خطأ-إننى عبقرى أو أننى فوضوى لأننى اتبعت هذه الطريقة.

سميث: موتيفة فيلم (جودار/ جودار) كانت عبارة عن كتب التمارين المدرسية، وفى أول مرة لظهور هذه الموتيفة ،كنا نرى هذه الكتب وهناك أسماء مكتوبة عليها ، وبعد ذلك كانت هناك كتب عليها أسماء أطفال أما الصفحات الداخلية لهذه الكتب فقد كانت بيضاء ، وبعد ذلك -فى نهاية الفيلم- تعود إلى الكتاب الذى كان يخصك ، إن هذه الصفحات البيضاء تبدو كما لو كانت صورة أخرى لمستقبل ، أو لتاريخ لا يزال يكتب.

جودار: نعم.

سميث: إذن فالفيلم لم يكن توديعاً ولم يكن مرثية .. هل تعتقد أن مستقبل حياتك سيكون شبيها بطفولتك من حيث الأمانى؟.

جودار: نعم . هذا الشعور عندى ، وربما لأننى أصبحت عجوزاً ،فعندما يتقدم الإنسان فى السن فانه يشعر بأنه أصغر وأصغر ، لكنه يستمر عجوزاً ،فأنا عجوز صغير وأتمنى أن يكون هذا شئ من قبيل السلوى بالنسبة لى.

سميث: وهل السلوى بالنسبة لك أن تكون طفلاً؟.

جودار: نعم ، ولكن بدون التغاضى عن حقيقة أننى أصبحت عجوزاً ، فأنا طفل لأننى ما زلت أريد أن أعرف كنه الأشياء .. إن المخرجين -عادة- يقولون: « ماذا يمكننى أن أفعل؟ لقد قدمت كل ما عندى» .. أما أنا فأقول « أنا لم أفعل شيئا .. إننى لست قلقا من حقيقة أننى لا أملك الوقت لأفعل كل شئ ، إننى أعرف أنه- وعلى الرغم -من أن هناك الكثير من الاشياء التى لم أفكر فيها حتى الآن فى السينما- إلا أن لقطة واحدة لرف كتب يمكن أن تحتوى على تضمنيات كثيرة.

سميث: إنك فى نهاية الأمر كنت قادراً على إخراج فيلم دون أن تغادر منزلك.

جودار: نعم .. لقد حققت هذا نوعا ما.

سميث: أثناء اللقطة الافتتاحية لفيلم(جودار / جودار) ، وبينما تتقدم الكاميرا ببطء فى اتجاه صورة فوتوغرافية لك وأنت طفل ،فإن ظل الكاميرا وظل المصور كانا

موجودين فى الكادر.

جودار: لمرة واحدة فقط ،فقد كنت أفكر فى الجمهور غير المثقف ،فإن هذا سوف يجعله يفهم أن هذه الصورة الفوتوغرافية هى أنا ، وأننى أنا الذى أصورها .. إن هذا أشبه ما يكون باللوحات الشخصية للرسامين ، فهم يرسمون أنفسهم وفى أيديهم «باليتة» الألوان والفرشاة.

سميث: هناك لقطات عديدة تم تصويرها بحيث نرى فى مقدمة الكادر كاميرا فيديو والشاشة الخاصة بها .. لماذا كان «الفوكس» على شاشة الكاميرا أكثر وضوحا من باقى اللقطة؟.

جودار: حسناً ،لقد أردت أن أجعل الجمهور يفكر فى« الفوكس» ،وفى فكرة «الفوكس» ،فإن إبداع الصورة الفنية فى الأدب أو الرسم أو الموسيقى لا يتضمن أية فكرة عن «الفوكس»، أما السينما فإن «الفوكس» شئ لازم وهو الذى يحدد الموضوع.

سميث: وبالمثل ،هناك فى فيلم Helas pour moi لقطة بعيدة جدا «لراشيل» التى قامت بها الممثلة «لورانس ماسليه» ،وكانت هذه اللقطة بعيدة جدا عن البؤرة فى لقطة بعيدة متوسطة وهى تتحرك فى اتجاه الكاميرا ثم تدخل البؤرة فى لقطة قريبة جداً.

جودار: نعم ، إننى أحب هذا ،هناك لقطات فى فيلم «قصة السينما» مأخوذة من فيلم La belle et la beteحيث نرى «جوسيت داى» تنزل إلى الكريدور الطويل، إن «جان كوكتو» لم يصور هذا المشهد فى لقطة تراكنج ،لقد وضع الممثلة على عربة «دوللى» صغيرة ، وجعلها تواجه الكاميرا ، إن تأثير هذا كان نفس الشئ فى فيلم Helas، فالمعنى الذى يصل إليك هو «ان الشئ يأتى إلى البؤرة» .وهذا أشبه ما يكون بشخص غارق يطفو إلى سطح الماء ، فالشاشة فى نهاية المطاف مجرد سطح.. كان لابد أن أجعل المشاهدين يفكرون فى ذلك ، وأن يتعاملوا مع ما أقدمه كما يتعاملون مع الموسيقى الكلاسيكية ، فلست ممن يحبون أن يكون للشئ معنى واضح وقاطع ونهائى ، إن الشعب الأمريكى- على سبيل المثال- يحب أن يقول «ماذا تقصد بالتحديد»؟ وأنا أجيب قائلا «أنا أقصد ولكن ليس بالتحديد» ..(جودار يضحك ضحكة مقتضبة).

سميث: فى أحد مستويات فيلمHelas pour moiيبدو أنك تبحث وتناقش القواعد التكنيكية للسينما ،مثل البؤرة ،والتعريض للإضاءة، وحركة الكاميرا ،والمونتاج ،وكذلك الزوم أوت ، والزوم إن .. ذلك أننى أعتقد أنك لم تستخدم

هذا التكنيك قبل هذا الفيلم.

جودار: فعلا ،فنادرا جدا ما كنت استخدم هذه الأشياء.

سميث: أكانت هذه الأشياء في خطتك قبل تصوير الفيلم؟.

جودار: لا ، أتت الأفكار أثناء تصوير الفيلم ، لأن الفيلم- كما يقولون - قد سرقني، وحاولت بقدر استطاعتي أن أحافظ على بعض الأشياء رغم أن هذه الأشياء كانت مختلفة تماما عما كنت أريد أن أقدمه... ودعني أشرح قصدي لك بالمثال التالي . إن القواعد اللغوية على سبيل المثال أهم من الجملة اللغوية ،فالقواعد موضوعة مسبقا ،أما الجملة فهي مؤلفة من هذه القواعد .. وهذا يشبه نظرية رياضية لم يتم إثباتها مطلقا من قبل العلماء ،لأن هذه النظرية لا تحتوى على أى عناصر باستثناء علامات (زائد وناقص ويساوى).

سميث: لكن هناك شيئا مثيراً في إظهار القواعد السينمائية بطريقة نقية.

جودار: نعم ، هذه هي السينما ، إن الشئ الوحيد الذى نستطيع أن نفعله من حين إلى آخر، هو أن نعتدل بقدر معقول فى استخدام هذه الإمكانات ، مثلا ، نحن إذا فعلنا هذا فى الرياضيات فلن يكون له معنى ، كما أننا لا نستطيع أن نفعل هذا فى الأدب ، لان الجملة والقواعد يكونان مترابطين جدا، ولا نستطيع ان نجزؤها . ولكن فى السينما فاننا نستطيع ذلك ، فلو أننا قمنا بتصوير لقطة «تراكنج» فقط أو لقطة عامة ولم نصور أى شئ آخر ، فإن هذا يمكن أن يكون فيلماً ، تماما مثل «الأفلام السرية» فى الولايات المتحدة، فهناك فيلم ساحر «لميخائيل سنو» أنه La re-gion centrale، وهذا الفيلم كان عبارة عن حركة «بان» طويلة فقط ، هذا المثال يمثل السينما النقية.

سميث: لكن هذه التراكيب الموجودة فى فيلم Helas تبدو دخيلة على القصة .

جودار: لقد تصورت أننى أمتلك سيناريو ممتازا ، لكن الوقت كان قصيرا جدا لتصويره ،فالنسخة الأولى التى كتبتها كانت حوالى ١٠٠ أو ١٢٠ صفحة ، ولما لم يكن لدينا سوى ثلاثة أسابيع فقط لتصوير الفيلم، فقد قلت للمنتج والممثل الأول «إن هذا مستحيل.. إننا نحتاج إلى أكثر من ثلاثة أشهر ربما لأكثر من ثلاث سنوات ، فهل توافقاني؟ . ولم يكن أى منهما موافقا على رأيى ،ولهذا فقد صورت الفيلم .. لأنه -فى النهاية -الفيلم هو فيلم ،والحياة هى الحياة ، ولابد أن نأكل كل يوم .. ولهذا فقد كان من الضرورى بالنسبة لى أن أؤكد على أشياء معينة ،وكان هذا- ربما- بشكل لا إرادى أننى حاولت أن أمسك بتلك الأشكال من القواعد السينمائية.

سميث: لم أكن أعرف مطلقا قبل أن أشاهد فيلم «قصة السينما» أن الصورة الفيديو يمكن أن تكون جميلة جدا هكذا وذات حساسية .. إنك تبدو كما لو كنت اكتشفت أسلوبا جديدا في استثمار امكانيات الفيديو.

جودار: إني استخدم آلات من ماركة «سوني» (جودار يضحك) ،الحقيقة أنني استخدم هذه الالات فقط ،وكل ما أطمح إليه أن تكون هذه الآلات كما لو كانت مكنسة كهربائية من نوع ممتاز ،فانني أحب أن تكون الأشياء نظيفة وذات منظر جميل ،وسواء كانت دراجة أو سيارة فلابد أن يكون منظرها جميلا .. إن التلفزيون ليس به اعمال مصنوعة جيدا ، لكنك تستطيع أن تصنع صورا ساحرة في التلفزيون ،فالتلفزيون به إمكانات كثيرة ، لكنني أعتقد أنه عبارة عن صورة متناهية الصغر تشبه «الاسكتش» بالنسبة للفنان التشكيلي ، إلا أنها من الممكن أن تكون جميلة كما لو كانت لوحة عظيمة.

سميث: أول أفلامك الفيديو كان زهيدا في علاقته بالفن الجميل ،أما فيلم «قصة السينما» فهو مثل الفنون الجميلة في تركيبها ،فالصورة رائعة.

جودار: معك حق ، «فقصة السينما» يتعلق بتاريخ الصورة السينمائية ، وفيلمي صورة نقية وخالصة ، لكن الصورة السينمائية -وأحب أن أوضح- أنها جزء من السينما التي تقدمها معظم الشعوب ،وهي عكس الاعلانات .. فالاعلانات تقدم الصورة مثل أعمال المخرج البولندي «ريبزنسكي» المتخصص في الفيديو -فالاعلانات ليست إلا اعلانات ، فلا يوجد فيها مضمون ، إنها مجرد أشياء جميلة دون مضمون .. إنني أحيانا أحب الاعلانات لأن الكثير من الأموال قد أنفقت في دقيقة من الزمن-كما أن الاعلانات تستطيع أن تحقق المستحيل الذي لا تستطيعه السينما ،لأن هذا سيكون مكلفا جدا .. لكن مضمون الاعلانات والمعنى منها والهدف منها ، هو أن تروج لهذا أو ذلك ، وهذا ليس شيئا جيدا ،فليس جيدا أن تنفق مليوناً من الدولارات على ثلاثين ثانية في.. أنا لا أعرف أن سيارة من شركة جنرال موتورز لا يساوي ثمنها مليونا .. أنني موافق على أن الفيلم هو صورة وقصة ،وبالنسبة لي، فالسينما هي هدفي ومقصدي وليس لي مقصد آخر ، لكن هذا ليس ممكنا ،لأن السينما ليست صورة فبالنسبة لي.. السينما هي هذا (جودار يشير إلى صورة فوتوغرافية في مجلة فنية بها العديد من الأشخاص على خلفية مشهد طبيعي) . لكنني أحب أن يتكلم هؤلاء الناس الموجودون في هذه الصورة ، عندئذ توجد الدراما ،فالصورة الدرامية هي هكذا ، وهي ليست مثلما في الرواية ، ففي كثير من الأحيان أنظر إلى صور وأقول

لنفسى، ماذا يقول هذا الشخص الموجود فى هذه الصورة؟ وفيما يفكر هؤلاء الناس ؟... إننى أتذكر أول مقاله نقدية كتبتها وكانت مقاربة بين الـPreminge picture وبين الرسم الانطباعى . ربما كان هذا مستحيلا ، لكنه بدا ممكنا بالنسبة لى ، وهذه هى السينما بالنسبة لى.. أن تكون أقرب وأقرب من فن التصوير .. الآن ، لو أننى وضعت هذه (يشير إلى الصورة الموجودة فى المجلة الفنية) الصورة فى فيلم ،ماذا ستكون عليه هذه الصورة قبل ، وماذا ستكون عليه بعد؟.. ما أحبه فى فن التصوير (الرسم) هو أنه يخرج قليلا عن حدة الفوكس لكن الإنسان لا يلقى بالا لهذا ..أما فى السينما فلا يمكن الخروج عن «الفوكس» . لكن لو أضفنا الحوار ، وعرضت الفيلم ، فسيكون هذا نوعا من النظر إلى الواقع .. ففيما بين الصورة السينمائية الحادة جدا ،وبين الكلمات هناك مكان خارج «الفوكس» .. وهذا الخروج عن «الفوكس»هو السينما الحقيقية.

سميث: إن صيغة المرئيات لفيلم «قصة السينما» موضوعة غالبا بالطريقة التى تقول إن الصورة تمت صياغتها فى بعض الأماكن بقوة وبنوع من الثراء والحساسية.

جودار: نعم ، الحساسية هى الكلمة المناسبة ، الحساسية فى الصورة ، والتى لا توجد فى القصص، وهذا جيد لأن أى شكل من أشكال التعبير يجب أن تكون له أشكاله ،وبحيث لا تتوافر هذه الأشكال للفنون الأخرى ، رغم أنه لا يوجد إلا شكل واحد فقط من أشكال التعبير.. السينما من البداية كانت تحاول أن تأخذ شيئا من كل الفنون الأخرى .والآن ،فإن السينما -بالنسبة لى- تبدو كما لو كانت آخر وأسوأ وأصغر مولود فى عائلة الفن .. فالسينما لوحة بيضاء -لأن الشاشة بيضاء (جودار يضحك) .. الحساسية أحيانا لا تكون متوافرة فى السينما- فقد كانت موجودة أكثر فى عصر السينما الصامتة، وقد اختفت هذه الحساسية مع عصر السينما الناطقة.

سميث: لأن السينما الناطقة قللت من أهمية الصورة.

جودار: نعم ، بشكل ما .. إننى أحاول كثيرا جدا أن أستخدم التكنولوجيا -مثل «الدولبى سيستم» -لكى أعزل الصورة عن الصوت ، وإذا حدث وكانت الدراما تحتاج هذا فيتم الدمج بينهما مرة ثانية .. -وبالنسبة للسينما الأمريكية ، فانهم لا يفعلون أى شئ باستثناء أن الكاميرا تنقل الواقع ، لقد شاهدت أخيراً فيلم The peli-can Brief. انه يبدو كما لو كان دعاية ،مجرد دعاية ، إن الكاميرا تتحرك لكنها لا تقدم أى شئ ، وسواء تحركت الكاميرا أم ثبتت أم تم التغيير فى أحجام اللقطات ، وسواء كان الفيلم «**لفون ستروهايم**» أم كان «**لفون سترنبرج**» فلا توجد أى

مضمامين ، إنهم يتظاهرون فقط بأنهم يصنعون سينما.

سميث: ألا تعتقد أن هذا شكلا آخر من أشكال الحساسية؟.

جودار: لا ، إن هذا دعارة.

سميث: هناك استشهاد آخر قدمته فى فيلم« جودار/ جودار» يقول «صورة واحدة هى التى تأتى من ابتداع العقل ،وتتم من خلال دمج حقيقتين مختلفتين.. أما الحقائق فهى الأكثر تفكيكيا وتهافتا ، وأما الصورة فهى الأقوى».

جودار : هذه جملة استشهادية قديمة . فمعظم فيلم (جودار / جودار) استشهادات ولا توجد كلمة واحدة من بنات أفكارى ، ولكن وبمجرد أن أقرأ وأدون هذه الاستشهادات فاننى اعتبرها ملكى.

سميث: نفس هذا يقوله المخرج السينمائى بطل فيلمك Passion.

جودار: وكذلك فى فيلم « الملك لير » .. فهذا الاستشهاد عبارة عن جزء من قصيدة شعر للشاعر «**بيير ريفردى**» ،وهو واحد من أوائل السرياليين الداديين ،كتبها عندما ظهرت الدادية فى« زيورخ» عام ١٩٢١ ، وهذا الشعر يعبر عن رأيى أصدق تعبير ، فصورة واحدة لا تكون قوية ومؤثرة عندما تشاهد- مثلا -صورة رجل ميت .. فنادراً ما يكون لرؤية صورة رجل ميت أى تأثير عليك .. حرب فيتنام تم إيقافها ليس لاننا رأينا العديد من الموتى ، ولكن لأن الشعب الأمريكى رأى فى أحد المرات طالبا أمريكيا مقتولا فى« كنت ستات » مجرد قتيل واحد ،وليس آلافا- وكان هذا كافيا ،وفى الصباح التالى فانهم لم يعودوا يحتملون ، ولكن الأمر تطلب مرور ثلاثة أو أربعة أعوام حتى فجروا « هانوى».

سميث: كيف يمكنك تحويل فكرة أو تصور نظرى إلى شكل متجسد ، دون أن يكون هناك بون شاسع بين الفكرة وتطبيقها.

جودار: الصورة الواحدة ليست كافية ،وهذه لم تكن صورة واحدة ،لقد كانت فيلماً .. وبالنسبة للصورة فهى تقيم معى علاقة عندما أنظر إليها ، وأود أن أقيم بها علاقة مع شخص آخر.. فصورة واحدة يمكن أن تعنى شكلا من أشكال المشاركة.

سميث: وهل هذا يحقق نظريتك حول« مونتاج الحقيقة»؟.

جودار: نعم ، إن الهدف الحقيقى للسينما ،هى أن نصل إلى نوع من التنفيذ الدقيق لمونتاج يؤدى إلى إضافة شئ، لكننا لم نصل إلى هذا أبدا ، إن معظم المخرجين يعتقدون أنهم وصلوا وحققوا هذا ، لكنهم فعلوا أشياء أخرى ،وخاصة **إيزنشتين** ،فقد كان يحاول أن يصل إلى هذا النوع من المونتاج ، لكنه لم يكن مونتيراً لقد كان يأخذ



الزوايا ،وكان جيدا جدا فى اختيار الزوايا ،وهناك فكرة ظهرت له فى مرحلة المونتاج ،وهى أن الثلاثة أسود فى فيلم« أكتوبر » كانوا عبارة عن أسد واحد لكنه أخذ من ثلاثة زوايا مختلفة ، لذلك فان الأسد يظهر كما لو كان يتحرك ، إن هذا -فى الواقع -كان مساهمة من الزوايا التى وضعها أمام المونتير .. ان المونتاج شئ آخر لم يتم اكتشافه حتى الآن ، لقد أوقف عندما ظهرت السينما الناطقة .. السينما الناطقة استخدمت المونتاج بأسلوب مسرحى فقط.

سميث: عندما قمت بالطباعة المزدوجة لصورة « اليزابيث تايلور » فى فيلم « مكان فى الشمس » ،مع صور لأجساد فى محرقة .وكان ذلك فى فيلمك « قصة السينما » فان ما قمت به كان مونتاجا.

جودار: هذا مونتاج تاريخى ،وهو عمل نقدى ، يشرح كيف إن « **اليزابيث تايلور** » تبتسم ابتسامة واحدة.

سميث: لها علاقة بالمحارق.

جودار: نعم ، لها علاقة بالمحارق ، لان « جورج ستيفنز » كان قد قام بتصوير المحارق ثم احتفظ بهذه اللقطات وخبأها سنوات طويلة فى مكان آمن ، ولكن عندما كان يصور فيلم « مكان فى الشمس » كان يوجد نوع يجمع بين الابتسام وبين الكارثة ،وحتى لو كان هذا ليس فيلماً عبقرياً ،فان هذا كان شديد العنف . ولا يمكن أن تشرح هذا ، ولا يوجد فيلم من الافلام الأخرى «لجورج ستيفنز» صنع بعد ذلك وكان على مستوى جيد . إن فيلم «يوميات آن فرانك مع ميليه بيركنز» .كان أفضل من فيلم « **قائمة شندلر** » لكنه لم يكن فيلما جيدا جدا ، فهو لم يكن قادرا على الوصول إلى ابتسامة « **ميليه بيركنز** » بنفس الأسلوب الذى فعله مع« **اليزابيث تايلور** ».

سميث: خلال فيلم « قصة السينما » قمت بعملية ربط بين صور ذات جمال آخاذ وجلال مع صور للرعب والفظاعة .. إنك تبدو كما لو كنت تقول إن السينما تقع بين هاتين الصورتين.

جودار: نعم ، فهناك فكرة عن « الترابط الشرطى » ،فعندما أقوم بالمزج المونتاجى لسجين معصوب العينين ومقيد إلى عامود ، فانك تعرف فى ثلاث دقائق أنه سوف يصوب عليه الرصاص . إننى مزجت هذا مع فيلم « أمريكى فى باريس » حيث نرى« **جين كيلى** » و« **ليسلى كاردن** » يرقصان على ضفة نهر السين .. إن هذا يأتى بطريقة لاشعورية ، ولكن بعد ذلك قلت نعم .أنا على صواب فى فعل هذا ،لأن فيلم « أمريكى فى باريس » صور فى الغالب فى نفس الوقت.

الزوايا ،وكان جيدا جدا فى اختيار الزوايا ،وهناك فكرة ظهرت له فى مرحلة المونتاج ،وهى أن الثلاثة أسود فى فيلم« أكتوبر» كانوا عبارة عن أسد واحد لكنه أخذ من ثلاثة زوايا مختلفة ، لذلك فان الأسد يظهر كما لو كان يتحرك ، إن هذا -فى الواقع -كان مساهمة من الزوايا التى وضعها أمام المونتير.. ان المونتاج شئ آخر لم يتم اكتشافه حتى الآن ، لقد أوقف عندما ظهرت السينما الناطقة .. السينما الناطقة استخدمت المونتاج بأسلوب مسرحى فقط.

سميث: عندما قمت بالطباعة المزدوجة لصورة « اليزابيث تايلور » فى فيلم « مكان فى الشمس » ،مع صور لأجساد فى محرقة .وكان ذلك فى فيلمك « قصة السينما » فان ما قمت به كان مونتاجا.

جودار: هذا مونتاج تاريخى ،وهو عمل نقدى ، يشرح كيف إن « **اليزابيث تايلور** » تبتسم ابتسامة واحدة.

سميث: لها علاقة بالمحارق.

جودار: نعم ، لها علاقة بالمحارق ، لان « جورج ستيفنز » كان قد قام بتصوير المحارق ثم احتفظ بهذه اللقطات وخبأها سنوات طويلة فى مكان آمن ، ولكن عندما كان يصور فيلم « مكان فى الشمس » كان يوجد نوع يجمع بين الابتسام وبين الكارثة ،وحتى لو كان هذا ليس فيلماً عبقرياً ،فان هذا كان شديد العنف ، ولا يمكن أن تشرح هذا ، ولا يوجد فيلم من الافلام الأخرى «**لجورج ستيفنز**» صنع بعد ذلك وكان على مستوى جيد . إن فيلم «**يوميات آن فرانك مع ميليه بيركنز**» .كان أفضل من فيلم «**قائمة شندلر**» لكنه لم يكن فيلما جيدا جدا ، فهو لم يكن قادرا على الوصول إلى ابتسامة « **ميليه بيركنز** » بنفس الأسلوب الذى فعله مع« **اليزابيث تايلور** ».

سميث: خلال فيلم «قصة السينما » قمت بعملية ربط بين صور ذات جمال أخاذ وجلال مع صور للرعب والفظاعة .. إنك تبدو كما لو كنت تقول إن السينما تقع بين هاتين الصورتين.

جودار: نعم ، فهناك فكرة عن « الترابط الشرطى » ،فعندما أقوم بالمزج المونتاجى لسجين معصوب العينين ومقيد إلى عامود ، فانك تعرف فى ثلاث دقائق أنه سوف يصوب عليه الرصاص . إننى مزجت هذا مع فيلم « أمريكى فى باريس» حيث نرى« **جين كيلي** » و« **ليسلى كاردن** » يرقصان على ضفة نهر السين .. إن هذا يأتى بطريقة لاشعورية ، ولكن بعد ذلك قلت نعم .أنا على صواب فى فعل هذا ،لأن فيلم « أمريكى فى باريس» صور فى الغالب فى نفس الوقت.

سميث: فى الجزء الأول من فيلم «قصة السينما» أنت وظفت الفيديو لكى يقوم بإحداث تغييرات كبيرة على المؤثرات السينمائية المونتاجية ،مثل القطع للقطتين بسرعة شديدة والقطع على إيقاع الحوار .. ما الذى كنت تحاول أن تحققه؟.

جودار: ليس أكثر من أننى حاولت أن أجعل اللقطات تتقابل بدون القطع المونتاجى فان هناك طبعا مزدوجا سريعا جدا ، وعلى الرغم من أنه لا توجد إلا صورة واحدة فقط ، فاننا نحس بان هناك صورتين.

سميث: هذا جعلنى أفكر فى أمر «الأربعة وعشرين كادراً فى الثانية» الذى يؤدى إلى تثبيت المنظر على الشاشة ، إننى اعتقدت أنك تحاول أن....

جودار: (مقاطعا) أحاول أن أجيد فى هذا الأمر وأجربه -نعم.

سميث: ماذا عن المزج البطئ للغاية؟.

جودار: كل هذه المؤثرات كانت من الحيل السينمائية القديمة والتى اكتشفت منذ فجر السينما ،وكنا فى مرحلة «الموجة الجديدة» نقوم بتخريب هذه الحيل والآن ومع إمكانيات الفيديو . فان هذا عاد مرة ثانية ولكن باسلوب أفضل.

سميث: لكن هناك مؤثرات للحيل الانتقالية تظهر فى فيلم «قصة السينما» وهى لم تكن موجودة من قبل فى السينما .. مثلا -عندما تظهر الصورة تدريجيا وتمحو الصورة السابقة عليها نهائيا .. يوجد «مسح» وهو من الوسائل المونتاجية وكذلك خدع تقسيم الشاشة فى السينما . لكن لا شئ من هذا متقن ، تلك الامكانات ينفرد بها الفيديو ويتفوق بها.

جودار: نعم ، لكن شئ سينمائى ،فالفيديو بالنسبة لى هو جزء من السينما ، فعندما تشاهد فيلم «قصة السينما» فلن يكون لديك الإحساس بانه فيديو كما هى العادة فسوف تحس بانه فيلم سينمائى.

سميث: لقد شاهدت فيلم «قصة السينما» فى عرض «فيديو سكرين» ورأيته أيضا على جهاز تلفزيون.

جودار: العرض التلفزيونى هو الأفضل ، ولو كان لديك- خصوصا -جهاز تلفزيون مضبوط بدقة وبه امكانية ستريو مجسم .. إن العرض التلفزيونى لا يتميز بنظام العرض الجماعى ، فهناك انعزال ، فانت تكون منعزلا فى مقعدك ذى المساند أو فى فراشك .. أما فى السينما فانت تكون فى حالة احتواء رغم أنك تكون واعيا .. التلفزيون يؤسس علاقة من نوع خاص .أما خاصية السينما فهى الاحتواء- نعم.

سميث: مرة ثانية ، هناك جملة استشهادية فى فيلم «قصة السينما» وه تقول «إن المسرح مألوف تماما .. أما السينما فهى معروفة أكثر».

جودار: إنها جملة لروبرت بريسون.

سميث: إننى أربط هذه الجملة بوصفك للسينما بأنها «حكاية ليلية» والصورة التى أكونها من الجملتين ،هى أن السينما عندك تبدو كما لو كانت مملكة للغموض ، فافلامك منذ منتصف الثمانينات بدت أقرب ما تكون إلى الشكل السردى الغامض مثل« مخبر سرى- هايل مارى- الموجه الجديدة - وHelas pour moi. فكل هذه الأفلام تتميز بالغموض والحيرة.

جودار: عندما يتقدم بك العمر ، فان تحليلك للبناء يصبح جزءا من الرواية نفسها هناك فرق بين «**يوليسيس**» «**لجيمس جويس**» وبين «**إرل ستانلى جاردنر**» «**لبيرى ماسون**» .. الغموض كان غموض الوصف فقط ، فمع جويس فان غموض الكتابة كان جزءا من الرواية، فالشخص المراقب والعالم الذى يراقبه يصبحان جزءا من العالم ،وهذا تم بحثه علميا فى مطلع هذا القرن عندما قالوا إن أحدا لا يستطيع الزعم أين توجد نواة الذرة .. فعندما تعرف مكانها ، فانك لا تعرف سرعتها -وإذا عرفت سرعتها فانك لا تعرف مكانها. لأن هذا يتوقف على الإنسان ،فالإنسان الذى يصف شيئا يصبح جزءا من هذا الوصف.

سميث: إنك حاولت أن تجد طريقا للخروج من الغموض فى الستينات والسبعينات ، وتأسس ذلك على مادية علمية ، وتوجب عليك أن تتعامل مع موضوعات مثل الرغبة والفكر واللغة والطاقة .. ومنذ الثمانينات وبينما أفلامك تواصل طرح هذه المسائل ، فانها بدت أكثر انشغالا ببحث الغموض الأبدى وبحث الفلسفة والميتافيزيقيا.

جودار: أعتقد ذلك ، وإذا استطعت أن تقدم الميتافيزيقيا خلال موضوعات عادية، فهذا شئ جديد ، هذا هو إحساس الفنان . فان تفاحة صغيرة رسمها «سيزان» لهى أكثر من أن تكون تفاحة صغيرة ، أو على الأقل ستكون تفاحة صغيرة.

سميث: هل هذا الموقف كان وراء استخدامك للطبيعة فى فيلم «الموجة الجديدة» وفيلم HELAS POUR MOI.

جودار: نعم.

سميث: استخدامك لإضاءة مسطحة ساطعة من الطبيعة فى هذين الفيلمين كان غير مألوف .. لان مصدر الإضاءة -عادة - يوضع فى الخارج عندما تكون الكاميرا فى مشهد داخلى ، أو تكون «محيطية» عندما تكون الكاميرا فى مشهد خارجى .. لماذا تقدم هذه التوكيدات الصارخة فى التباين؟.

جودار: لأننى أرى تباينا ، فهذه طريقة للحصول على صورتين ،بحيث تختلف كل واحدة منهما عن الأخرى ، فواحدة مظلمة والأخرى فى إضاءة الشمس. إننى أحب أن

أواجه مصدر الاضاءة ، وإذا واجهت مصدر الإضاءة ،عندئذ يظهر التباين ،وعندئذ تكون قادراً على رؤية حدود الأشكال والألوان، وهذه كانت المشكلة الدائمة للفن التشكيلي الأوروبي ، وأوضح مثال هو الرومانتيكية ولوحات «**ديلاكروا**» .. إنني أحب ألا يكون الضوء من الخلف ، لأن الضوء الخلفي هو ضوء «البروجيكتور» الذي يعرض الفيلم السينمائي على الشاشة ، أما الكاميرا فيجب أن تكون إضاءتها من الأمام مثل حال الإضاءة التي تحيطنا في الحياة ، إننا نستقبل بعدئذ نعرض.

سميث: ألهذا السبب ، فانك لم تضع إضاءة تقليدية أبدا وراء الكاميرا؟.

جودار: لم أفعل هذا مطلقا.

سميث: لكنك ما زلت تستخدم إضاءة تقليدية.

جودار: فقط لأنني ليس عندي مدير تصوير من جيل العظماء الذين ظهروا منذ خمسين عاما، لذلك فأنا أفضل أن أستخدم إضاءة تقليدية ، لكن لم يتغير شئ فربما نزيد الإضاءة حتى يمكن أن نوضح «الفوكس» ، إذا كنا نحتاج إلى هذا ، إنني أعتقد أنه لا يوجد عدد وفير من مديري التصوير ،فقد قتلهم عملهم في التلفزيون حيث الاضاءة تغطي المنظر كله ،وحيث كل الناس في نفس التغطية ، فلا توجد ظلال ولا شئ .. إنني استخدم مديري تصوير قادرين على عدم استخدام إضاءة زائدة ، ويحاولون أن يقوموا بالتصوير -غالبا -بفتحة عدسة جيدة.

سميث: في فيلمك« مخبر سري» هناك عنوان يقول « لا توجد أي إضاءة على الاطلاق .. مجرد إضاءة الكفاف».

جودار: لقد صممت إضاءة فيلم« مخبر سري» بصورة جديدة ،كان مدير التصوير جيدا . إنه «برونونيتن» لقد وضع للكومبارس إضاءة ممتازة لانهم لم يكونوا خائفين ألا يظهروا في المشهد ، ولكن وبمجرد أن حضر نجوم الفيلم مثل« **ناتالي باي وجوني هاليداي**»فلقد وضع لهم مدير التصوير إضاءة تقليدية وكانت شنيعة .لقد سلط الإضاءة عليهم لانهم يريدون أن يظهروا بوضوح وهم يتحدثون .. ما أهمية أن نرى المتحدث ، المهم هو أن نسمعهم.

سميث: وأنت لا توافق على هذا.

جودار: أوه .. تماما (يبتسم) .لقد كانت هناك معركة في الفيلم ولم أستطع أن أتحاشى تصويرها فهي مدونة في العقد مع المنتج إلاّ أننا سوينا الأمر فيما بيننا ،فالفيلم دائما يكون فيه هذا التصالح.

حوار

الروائى السورى هانى الراهب:

نحن سكان مدن الأسئلة

أجرى الحوار:
حسام جزماتى
نضال حمارنة

هانى الراهب وفنتازيا واقع لا يصدق

(رسمت خطأ فى الرمال) رواية صادرة عن دار الكنوز الأدبية فى ٥ حزيران -يونيو -١٩٩٩- بيروت -للروائى السورى المعروف- هانى الراهب-كان لها صدى يشبه الصدام المدوى فى الساحة الثقافية السورية وعلى صفحات الصحف العربية ، اتسعت حولها ردود الأفعال المتباينة ، فنتازيا جريئة ومؤلمة تروى تجربة خاصة من خلال حدث سياسى معاصر (حرب الخليج الثانية) من منظور قومى ، تؤكد خصوصية- الراهب- ومثابرته على إنجاز مشروعه الإبداعى مقدماً وعيه الجمالى بمآسينا الذى لا ينفصل عن وعى مجتمعاتنا بتلك المآسى .فقررنا أن نشترك أو نشتبك معه فى الحوار التالى:

رؤيتك فى التعامل مع«التابوات» المتوارثة فى السياسة والدين والجنس كانت رؤية جريئة تكسيرية فهل أردت أن تكون بنية العمل الفنى تكسيرا للأنساق الروائية المتعارف عليها ، اتساقا مع هذه الجرأة أم أن الشكل فرض نفسه كضرورة إبداعية أملتها الرؤية. ما العلاقة؟.

ليس هناك كثير من الجديد فيما يمكن قوله عن« التابوات » أو المحرمات الثلاثة فى ثقافتنا العربية . فنحن كجماعة بشرية قد نكون الجماعة الأكثر معاناة بين شعوب العالم من هذه التابوات : الدين والجنس والسياسة . وربما بسبب هذا الخضوع المستمر لها لم يعد يخطر لنا أن بوسعنا أن نرفع رءوسنا قليلا وننطق بكلمة « لا » أو ننشد بداية جديدة. هذه الحرب قادتنى إلى ينبوع ،ليس ينبوعا بتروليا ، وإنما هو ينبوع المشاكل التى هى هذه المحرمات الثلاثة طبعا . واحد مثلى عندما يتصدى لهذه المحرمات يتصدى لها بقوة بهدف إزالتها ، تقويضها ، لذلك كان من الضرورى أن أقنع القارئ بأن تقويض هذه المحرمات الثلاثة ممكن بدليل أن البنية النصية للرواية (البنية المتعارف عليها والمعتمدة نقدياً) ممكن تقويضها أيضا وإلا فإن تعرضى للجانب الفكرى المعرفى بالشجب والعدوان سيكون مخذولا ذاتياً من ذات نفسه ، إذا لم يأت ببنية جديدة فى الفن الروائى. أنا أطالب ببنية جديدة فى السياسة والدين والجنس فكيف أطالب بذلك فى بنية فنية تقليدية ؟ سيكون هذا تناقضاً مهلكاً للرواية كما أظن.

فإذن رأيك ليس هناك تناقض بين الواقعية والفنتازيا فى شكل العمل الروائى؟

لا يكون هناك تناقض عندما ينضبط الشكل مع وظيفة معينة . الشكل لا يأتى مجانا . عندما يأتى الشكل مجاناً يكون أمزوحة ، يكون أقرب إلى التسلية ، أنا قرأت أعمالا فنتازية فى الغرب. غالبا هى فنتازيا لأجل الفنتازيا مثلما كان يقال فى القديم : الفن للفن أنا . أريد أن أغوص أكثر فى الواقع . توافقت الفنتازيا هنا لجلاء هذا الواقع الذى لا يصدق ، الذى يهدر قيمة الإنسان هدراً فنتازياً .. يجب أن يكون التعبير عن هذا الهدر فنتازيا.

هناك من يقول من النقاد إنك متأثر بماركيز أو أدب أمريكا اللاتينية عموماً .. ما ردك؟.

هذه ليست أول مرة توجه إلىّ تهمة التأثر بماركيز أو بغيره فقد حدث ذلك قبلاً منذ رواية (الوباء) عندما اتهمت وأنا لم أكن قد قرأت (مائة عام من

العزلة). ماركيز عموماً يطعم واقعيته الصلدة بمعتقدات أمريكية لاتينية سائدة هناك باعتبارها حقائق وهي معتقدات تخيلية . إذن هو لم يجترح نصاً تخيليا وإنما اغترف من تراث أمريكا اللاتينية ما مكنه من إدخال ما يسمى بالواقعية السحرية فى رواياته . (الواقعية السحرية) كما أرى عبارة تلغى نفسها بنفسها لأن السحر والواقع لا يلتقيان . ثم لماذا أذهب إلى ماركيز بينما أنا منذ حوالى الثامنة من عمرى أجلس على دكك البيوت لأقرأ لنسائها العجائز ومن بينهن أمى قصة الملك سيف بن ذى يزن وقصة بنى هلال وعنترة وغيرها . عنترة شخص حقيقى تحول إلى فنتازيا . لماذا أذهب إلى أمريكا اللاتينية وأنا عندى عنترة؟ لماذا لا أكون ابن تراثى وأكون تابعا لماركيز؟ . ماركيز ليس بالشخص الأكبر منى سناً بكثير حتى أ تأثر به! عندما بدأ ماركيز يصير ظاهرة أدبية كنت أا نضجت والتأثر يكون فى العشرينات أو حتى قبل ذلك لأنى قرأت أميل زولا وعمرى ٩ سنوات- الناس الذين تأثرت بهم أعرفهم وهم أنفسهم أساتذة «ماركيز» .«فوكنر» علم ماركيز وعلمنى، ديستويفسكى .. إلخ . ماركيز زميل عظيم هو أهم منى وعبقريته أوضح وأقوى لكن ليس هو الشخص الذى تأثرت به.

(رسمت خطاً فى الرمال) رواية أصوات وليست رواية حبكة ، لم تعتمد على راو محدد بل على عدة رواة هل هذه ديمقراطية منك أم تفكك فى خطاب (نحن) الذى استخدمته فى(التلال)؟.

أنا سعيد بأن أوصف بأنى ديمقراطى لكن قد تكون هذه الصفة تعبيراً بشكل أو بآخر عن انتهازية فنية ، إذا شئت ! لكن أنا ألمّ بجميع جوانب حياة العرب المأساوية ،حياة مفككة ، العرب على مدى تاريخهم ، ربما اتحدوا لمدة (٢٠٠ أو ٣٠٠ سنة) وفى الباقى كانوا مفككين . أى نص روائى أو ربما ملحمى أو حتى شعرى ، يريد أن يعكس الوجود العربى سيكون بالضرورة مفككاً بطريقة أو بأخرى لكى يصدق الشكل مع المضمون. طبعا الفشل الفنى لا يبرر . إذا كان هناك فشل فنى يجب أن نعترف به لكن العمل أو النص منذ رواية (ألف ليلة وليلتان) عندى هو دائما محاولة لاستلهام شكل الرواية من شكل التجربة الإنسانية فإلى أى حد أنجح ؟ لا أعرف . أنا محتاج إلى النقاد لكى

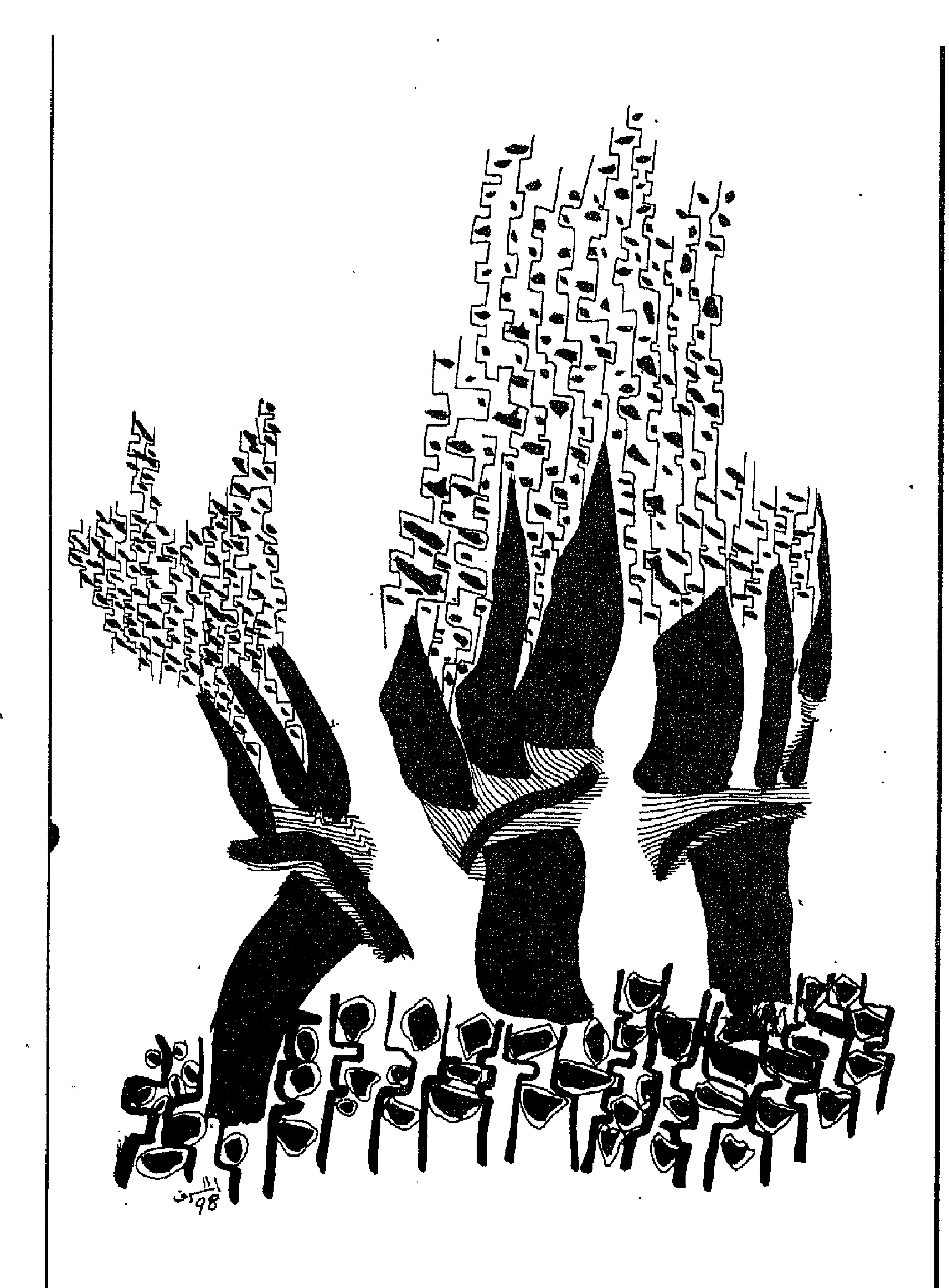
يقولوا لي ذلك.

تقول أنا أحتاج إلى النقاد . الحديث يقودنا إلى سؤال ،عندما تكتب هل تفكر بالمتلقي وأيهما يهمك أكثر: القارئ أم الناقد؟.

أنا من هذه الناحية أيضا انتهازي . يهمني القارئ ويهمني الناقد . يهمني أن أحصل على السعة في القبول بقدر ما أحصل على العمق وهذا يزيد من أعبائي الكتابية . كل نص أدبي ناجح له مستويات، وبهذا المعنى نستحضر ديستويفسكي ودراسات باختين عنه ، ديستويفسكي رجل يقرأه القارئ العادي ويسعد به جداً . والقارئ المتعلم المثقف يسعد به جدا أيضا . والناقد المتخصص إلخ .. هناك مستويات نصية عند ديستويفسكي الذي يبدو بسيطاً وساذجاً، مثلها ، بالنسبة لهنري جيمس .هنري جيمس لم يحفل بديستويفسكي . كفنان اعتبره مخفقاً ، فضل عليه تورجينيف لكن بالنسبة للتواصل مع أنواع القراء- وهناك دائما أنواع من القراء- ليس هناك قارئ ، هناك قراء . يهمني دائما أن أصل إليهم على اختلاف مدارجهم لذلك لابد من وجود المتعة في النص ، لابد من وجود الحفز المعرفي ، لابد من وجود الحكمة ، التجربة الإنسانية الكاملة.

ربما تستاء من قارئ تعود على قراءة المدرسة البلزاكية عموماً في الأدب العربي والعالمي ، ألست على استعداد لأن تقدم له بعض التنازلات ؟ مثلا الرواية التي نتكلم عنها(رسمت خطأ في الرمال) في برأيك ممكن أن ينطبق عليها بالنسبة لبعض القراء أنها بسيطة وسهلة ومقروءة كما تكلمت عن ديستويفسكي؟.

لا طبعاً .. لابد أن أخلق عشر مرات حتى أصبح مثل ديستويفسكي .. لكن (رسمت خطأ في الرمال) فيها صعوبة سببها الجوهري عادات القراءة ، القارئ العربي غير متعود على أن يقرأ الفنتازيا أو القصة التخيلية ضمن منظومة معرفية ،ضمن تصور للكون وخاصة حسب الرؤية العربية الاسلامية .فهنا الصعوبة . نريد قارئا متعوداً وقارئاً مستعداً أن يتقبل أن هناك نسقاً روائيا جديداً فليعطه شيئا من التحمل والصبر والتعاطف الخ .. صعوبة الرواية هنا. لكن عندما تصل مفاتيح معينة إلى القارئ فأعتقد أن



الرواية ستغدو سهلة. هى ليست فى البداية سهلة . كيف تصل هذه المفاتيح ؟ طبعا هذه مهمة النقد، كما حدث فى(ألف ليلة وليلتانْ) عندما صدرت قوبلت باستهجان فظيع . فيها خمسون شخصية . خالية من أى حبكة . خالية من أى نمو . ناس تأتى وتذهب ، تأتى وتذهب إلى أن تأتى حرب ٥ حزيران (يونيو) ١٩٦٧ فيكتشف الناس أنهم خارج التاريخ، داخل الزمن وخارج التاريخ. النقد أسهم كثيرا فى إيصال هذه الرواية إلى الناس وصارت الآن تدرس فى حوالى (٤٠-٥٠جامعة) فى العالم.

الرواية كانت رواية تجريد وليست رواية تشخيص لشخوص الرواية نفسها.

هذا السؤال يعيدنا مرة أخرى إلى عادات القراءة- القارئ العربى متعود على المشخص ، على الحدث، الحبكة التى تنمو ، على شئ يمكن منذ النظرة الأولى أن يفهم ويستوعب . أظن أن هذه المعايير فى قراءة الرواية هى السبب فى أن الرواية مثلا إذا قيست بمقياس جمالى فى الفنون الجميلة تأتى بعد الموسيقى وبعد الرسم والشعر لماذا؟ بسبب هذا التشخيص لأن الموسيقى هى تجريد الصوت، الرسم تجريد الشكل حتى النحت الذى هو أكثر تشخيصا ، عندما ينجح النحات فى تجريد الكتلة. وإذا زرتما باريس فتمعنا بمنحوتات رودان خاصة الأخيرة من حياته لأنها أكثر حداثة ستجدان ذلك لماذا لا يدخل التجريد إذن فى الفن الروائى؟ طبعا هذا سؤال مشروط بأن دخول التجريد يجب أن يخص العقل لأن التجريد إذا بقى منعزلا عن تداعيات الواقع فشل . أنا أقترح تجريداً بغرض الإحالة إلى واقع وليس الدخول فى هذا الواقع ، الدخول فى هذا الواقع يتطلب أكثر من (٣٠٠٠- ٤٠٠٠) صفحة لكتابة الرواية، الرواية أخذت مدلولات الواقع ، أخذت أنساق الواقع وعمرت عليها بناء قصصياً بحيث تحيل إلى واقع عمره ٣٠٠٠ سنة، وهذه تجربة كبيرة . لا أقول إنها ناجحة بالضرورة لكنها تجربة كبيرة .حتى لو فشلت سيظل لها قيمة الشجاعة. لأنها حاولت أن تقيم نسقاً معرفياً وفنياً ، يريد أن يصل بمستوى الرواية إلى مستوى الموسيقى والرسم.

قدمت فى هذه الرواية وطناً يميل إلى القبح والفساد والتشرذم لكن قوة

التقديم توحي بأنك منخرط تماما فيه هل تنتمي حقا إلى هذا الوطن الذى قدمته؟.

أنا أنتمى فعلا إلى هذا الوطن كيف يمكن لشخص مثلى أن يكون شيئا آخر غير عربى، العروبة بما فيها الإسلام والمسيحية .كيف؟ لا يمكن .ومن المسلمات بالنسبة لى أن(٩٠٪) من شخصية الفرد هى جماعة .مع الأسف نحن لم ندرس جيداً «كارل جوستاف يونج» . تعلقنا «بفرويد» الذى ركز على الفرد . أنا لا أظن أن هناك فرداً فى العالم كله تتجاوز فرديته (١٠٪)من شخصيته ، أما الباقى كله فهو هذا التاريخ الطويل من التابوات ،من الأنساق، من التجارب ، إلخ ..

بخصوص تقنية التسميات فى الرواية سأتحدث عنها عبر أربعة محاور- أ- المدن الشرقية : أخذت أسماء مدن الأسئلة مثل لماذا ؟ كيف ؟ إلخ .. ٢ -دول الخليج النفيطيات كما تسميها أخذت أسماء أحرف نفيطية ج نفيطية س وألف الخ .. -٣- أسماء العاملين بالخليج كانت متشابهة إلى درجة مثيرة للسخرية من الحالة محمد عربى محمدين ،محمد سامى محمدين ،محمد منصور محمدين وأخيرا شهرزاد فى بحثها عن مسعود الرجل الذى تبحث عنده عن المختلف فتقع بين أيدى سعد سعيد وأسعد وسعيدان ، تقنية التسميات شأن خاص فى هذه الرواية مختلف عما سبق من روايات لك ولآخرين.

إذا أردت بعبارة المدن المشرقية مدن المشرق العربى فهذا تعبير سليم .جغرافيا الرواية قسمان الرمل والتراب، الرمل هو نفط والتراب هو المدن، طبعاً هذه المنطقة لها تاريخ عريق يتلخص بأن الناس عموماً كانت تهاجر من الرمل إلى التراب ، من شبه الجزيرة العربية إلى الهلال الخصيب واليمن مثلا ،وحتى شاطئ البحر الأحمر الغربى « بس كله تراب» هذه الازدواجية قائمة فى النفسية الجماعية والفردية العربية يمكن من عشرة آلاف سنة ، وربما كانت هى السبب الأكبر فى تشرذم العرب دائما لأن العربى والعرب مزيج متضارب متناقض كنهاً مع ذاته لأنه رمل وتراب .عموما الذى أنتج الحضارة هو التراب وقد رمزت له بمدن الأسئلة .ما الحضارة فى المآل

الأخير؟. باختصار هى مقدرة الإنسان على وضع أجوبة عن تساؤلاته. مثلا كيف أنحت خشبة ؟ كيف أبنى ؟ لماذا ؟ أين ، متى هذه الأسئلة الرئيسية ، الأجوبة عنها هى الذى صنعت الحضارة ، إذن مدن الأسئلة هى مدن الحضارة . أما رسالة النفط فعمرها(١٠٠ سنة) وما زالت أبجدية النفط كمؤشر حضارى فى حياة العرب لم تصر كلمات وإن كانت قد أضرت حتى الآن بالمصير العربى وبالحضارة العربية.

مدن الأسئلة هى بالأساس بؤر حضارة. لكن هذا لا يعنى أنها دائمة التفتح أو دائمة الانتاج للحضارة .هناك نوع من التكلس ، من التقوقع ،والتشرنق ،والتقولب ،فى مجتمعات المدن هذه ،عبرت عنه بتشابه لغوى يدل على هذا التقولب : نحن مثلا: أهم شئ بالنسبة لنا الإسلام نأخذه كصوت ، كلغة كشئ ليس له علاقة بالممارسة وإنما له علاقة بتصورات ذهنية لذلك نحن لسنا فقط محمد وإنما محمد(كذا) محمدين نوع من المغالاة الكاذبة والمزيفة فى التشبه والتبث بمحمد وأنا أظن أن النبى(صلى الله عليه وسلم) براء من ذلك.

أبو الفتح الاسكندرى نموذج للمثقف الذى باع نفسه للسلطان وأصبح(رقيباً على العقول والكتب والفن) وظيفة موازية لوظيفة شهريار .فى البداية يأتى أبو الفتح إلى نفيطية قادماً من علاقته السماوية مع أفقزاد محاولا الجمع بين كتاب الله وكتاب النفط .هل ترى أنه منذ البدء كان(فاوستيا) عربيا أم أن الشروط الموضوعية كافية لتحيل أى مثقف باحث عن الواقعية وعن الفعل على الأرض ضمن إمكانات الواقع إلى مثقف انتهازى تلفيقى وإذا ترفقنا توفيقى؟.

الله يرحم توفيق الحكيم طلّع الكلمة وبرّر أكبر اتجاه انتهازى رخيص فى الثقافة العربية .ما التوفيقية ؟ ماذا تعنى ؟ هل هناك توفيق بين الأخلاق وانعدام الأخلاق . أبو الفتح المتهم بأنه غير واقعى لأنه ليس لحما ودما هو من أكثر شخصيات الرواية واقعية ونبضاً ،لماذا ؟ أبو الفتح طبعا تجريد لكنه تجريد يحيل إلى واقع . لا نستطيع أن نطلب من أبى الفتح أن يخرج على الناس شاهراً سيفه كما طلب أبو ذر الغفارى . هو يبشر بأن العرب فى

تاريخهم جاءتهم رسالتان رسالة الإسلام ورسالة النفط ويريد أن يجعل رسالة النفط فى خدمة رسالة إسلام عمر بن الخطاب لا أن يوفق بينهما (لأنه ليس هناك تناقض) الإسلام نعمة والنفط نعمة والاثنان خلقهما الله .ونحن إذا شئنا أن نكون فعلاً مسلمين نجعل إسلام عمر بن الخطاب ينتشر . (متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم امهاتهم أحراراً) هذا هو الإسلام الحقيقى .عندنا إمكانات هائلة لتحرير الإنسان . لكن الذى حدث أن أبا الفتح الاسكندرى جاء إلى وسط يريد أن يستغل رسالة النفط فى قمع رسالة الإسلام وطرح رسالة الائمة (كما تسميهم الرواية) الذين جمدوا الإسلام ، خثروه ، وحولوه إلى نصوص نهائية لا تقبل التساؤل .هل هناك دين يغلق؟ مستحيل! الدين دائما مفتوح لأن الدين مستعد لكل العصور.

كنت متعاطفاً مع شهرزاد بأبعادها الثلاثة(المرأة ، التراث الشعبى الحىّ ، الابداع) كيف تبرر خيباتها المتتالية أثناء بحثها عن مسعود وهل أردت تكسير المعايير الأخلاقية بهذا الخصوص؟.

عندما تتجاوز شهرزاد ألف ليلة وليلة وتصير شهرزاد القرن العشرين تسأل نفسها سؤالا خطيرا هو: ما الذى كان فى هذا العبد الأسود مسعود وجعل ملكة تحبه وتفضله على ملك هو شهريار ؟ إذن الحالة بعكس ما صورتها ألف ليلة وليلة ، ليست خيانة وجريمة لدى المرأة ، وليست المرأة الخائنة بطبعها وبفطرتها إلخ.. وأنا أستغرب هذا الكلام لأنه عندما تخون المرأة فمع من؟ أليس مع رجل ؟ هل تستطيع امرأة أن تخون مع رجل ولا يكون هذا الرجل خائناً لامرأة أخرى ؟ لماذا تلحق صفة الخيانة بالمرأة فقط . إذن مسعود بالنسبة لشهرزاد هو مدينة من الأسئلة . شهرزاد تريد الاجابات من مسعود . وفيما هى تبحث عن مسعود تقيم علاقات عديدة تحيلها تقريبا إلى عاهرة . لكنها تظل وراء مسعود . بمن تلتقى؟. تلتقى بأشباه مسعود ، سعد ، سعيد ، أسعد ، إلخ..

قد يكون هنا نوع من الحيف ضد الرجال عموماً لكن يعدّل من هذا الحيف أنها أخيرا التقت بمسعود . الرجال عموماً هم إحباط المرأة الأعظم . لا يستطيعون أن يكونوا (مسعوداً) لأى امرأة كما تستطيع شهرزاد أن تكون

شهرزاد لأى رجل.

الرجل يتمنى أن يكون شهريار دائما!.

غالباً.. الناحية الثانية : نحن العرب عندنا أزمة حضارية وعقلية مع اللغة ، نحن فى معظم حياتنا الفكرية وحتى العملية اللغة هى بديل للواقع ، اللغة العربية لغة غنية جداً ولغة رائعة ، لا تأتيك بمفردة واحدة للشرط الإنسانى تأتيك بعشرات المفردات. فإذن هناك مسعود وسعيد ومسيعيد .. أى منهم الحقيقى ؟ لا نعرف تصنيع الحقيقة فى اللغة ، وسبب مآسى الحب فى بلادنا هو هذا الضياع فى اللغة.

انحيازك الأساسى فى الرواية كان لشهرزاد. شهرزاد هى أيقونتك التى تستطيع أن تستمد منها القدسية لتهجو كل الظواهر الفاسدة الأخرى . ألا ترى أن هذا الانحياز رومانسى؟.

أنا سعيد بأنكما فهمتما شهرزاد من هذا المنظور التناقضى . رسمت شهرزاد ،مثل أبى الفتح أيضاً، ككائن متناقض . وأعتقد أن الفن خاصة القصصى، لكى ينجح يجب أن يقدم نماذج متناقضة، فيها مكونات متناقضة ، مواقف متناقضة، علاقات متناقضة. لأن الإنسان بعكس مقولات المنطق الأرسطى كائن مجبول على التناقض وليس على عدم التناقض ، شهرزاد فى المقام الأول هى حالة من الوعى بالشرط الفردى والشرط الإنسانى والشرط التاريخى فى القرن العشرين . وعيها وصل بها إلى درجة أن الفن هو الذى أنقذ حياتها ، الإبداع ،القصة أنقذت حياتها وأنقذت إنسانية شهريار فى ألف ليلة وليلة ، والنساء اللواتى كان يتزوجهن ويقطع رقابهن . والمجتمع الذى كان يتقبل هذه الظاهرة الوحشية الهمجية ، بشكل طبيعى.

من الناحية الفنية يبدو فصل (صلوات مقتضبة من الرئيس فكس) وفصل (كربلاء) أقل زخماً من الفصول السابقة أو الفصل الأخير .. ما ردك؟.

سمعت ردود أفعال كثيرة عن هذين الفصلين هناك من قال لى أن أكثر الفصول فاعلية هو(كربلاء) وهناك أناس ابتهجوا بشتائم الرئيس فكس للعرب وتحقيره لهم . لماذا ؟ لأن هناك الكثير من العرب يحبون أن يشتموا بسبب خذلانهم لأنفسهم ولتاريخهم . لا أعرف كيف أجيبك ، أنا أعتقد أن

فصل (كربلاء) فيه الصدام المدمر المأساوى بين الحب والحرب . لا أعرف إلى أى مدى نجحت فى تقديمه ؟ هذا يتوقف على القراء.

الكثافة النصية واضحة فى الرواية .ما رؤيتك الجمالية لبناء النص لغوياً؟.

هذه الكثافة التى تشيران إليها هى وشم صنعته لنفسى قبل أن أعى أسبابه تماماً وذلك فى رواية (شرخ فى تاريخ طويل) عندما كتبت (المهزومون) ،كتبتها فى شهر واحد (٣٠ يوما) متلاحقاً ولما فازت خفت خوفاً شديدا من الشهرة أن تؤثر على إجادتى لكتابة النص فرحت أعمل على تكثيف النص لغويا وبنيانيا إلى درجة أن الفصل الأول من (شرخ فى تاريخ طويل) أخذ سبعة أشهر والرواية كلها استغرقت سبع سنين بدل شهر واحد.

الآن أعود إلى هذا الواقع أجد له أسبابا متعددة ، أولا- المثل البسيط الذى يقول خير الكلام ما قل ودل. ثانيا- تكلمنا قبل قليل عن أشراك اللغة العربية ، الأديب مهما كان الجنس الأدبى الذى يكتبه عليه واجب أن يستعمل لغة تساعد العقل المنداح المياد مع اللغة على أن يدقق فى استعمالاته بحيث يكون كلامه واصلا لا يحتمل تأويلات ضارة أنا لست ضد الالتباس لكن ضد أن يعنى الإنسان شيئا لم يقله أو يقول شيئا لا يعنيه . هذه أخلاق رديئة . على النص أن يتمتع بأخلاق عالية يستعمل لغة تصل إلى القارئ وصولا صحيحاً وتعلمه أن يستعمل اللغة العربية استعمالا صحيحا . نصف مشاكلنا سببها اللغة. نصف خلافاتنا اليومية سببها اللغة. إذن علىّ أن أنجو من هذه الهاوية وهى استعمال اللغة المجانية.

تعتقد أنك تصل إلى القارئ باستخدامك هذه الطريقة؟.

لا .. لا . أولا : القارئ غير متعود على اللغة الدقيقة . ثانياً: لأن القارئ يحب أن لا يتعب ومثل هذه اللغة وهذا البنيان متعب . لكن يجب أن يكون الإنسان صادقاً فى سعيه إلى بلوغ مثل جمالى وفنى معين.

هل تكتب للمستقبل ،للأجيال القادمة؟ هل تفكر بمتلقى المستقبل بالأدب العربى عموماً ، تكتب لتبقى ،هل تفكر فى هذا؟.

كل كاتب يحلم أن يظل يقرأ . ولو كنت أريد الاقتصار على الجيل الذى أنا



فيه كنت أكتفيت بالكلام ، مجرد أن يكتب الإنسان فهذا يعنى أنه يريد أن يترك شيئا لمن يأتى بعده ويريد أن يترك شيئا لأنه يعتقد أن هذه التجربة أو هذه الحكمة أو المعرفة التى استخلصها قد تكون مفيدة للآخرين . وأيضا هناك نوع من العطب فى النفس يجعلنى أكتب لمن يأتى فيما بعد خلاصته أن الحوار بين الناس صعب جدا لعوامل نفسية تدفع المرء إلى التشبث برأيه حبا فى إثبات نفسه ، ولعوامل لغوية سببها أشراك اللغة. الكتابة -الإبداع يقدم أشياء للجيل الراهن لكن أنا شخصيا لا أعتقد أن هذا الصوت يمكن أن يفعل مفعوله الآن . نحن مخرّبون إلى درجة شبه مويئسة لكن يجب أن نقول كيف نحن مخرّبون ولماذا . نحن سكان مدن الأسئلة . لعل من يأتى فى المستقبل يجيب.

شعر

صباح الخير أيها المجرمون

حلمى سالم

طارت العصافير من القفص
من هنا يبدأ اختبار مستوى الحضارة
حبيبى يحطّه الخضر فى عيونه
لأنه الحجاب الذى تخفيه العذارى فى السراويل
حتى ينزل الأطفال فى هلّة الهلال.
أصف أحوال حبيبى بقولى:
الليالى مجروحة بحبيبى
وسوف يأتى زمانٌ تسهر فيه الليالى طوال الليالى
لتطبيب جرح حبيبى الذى نكأته الليالى
أما رفع المقت عن لصوص الأعناق
فوهبةُ المجروحين وحدهم إن شاءوا تهدئة الروع.
خمّن الحبيب ان ارتباكا واقعٌ فى وعى الآدميين
لو أن الأشجار لم تكن خضراء
أو أن الزملاء لم يكونوا بصّاصين.
صباح الخير يا شعراء العامية،
صباح الخير يا صحفيى الأقاليم
صباح الخير يا مستشارى النقض:
الهانم الحزينة التى كبلها القومسيونجية
وضيّقوا خناقها بعمود الوفيات وابن حنبل
شوهدتْ فوق مُهر السيد البدوى

حرّةً ، مفتوحة العينين ، تحارب الغزاة
سيفها كان فوسفوراً
وسرج حصانها قطيفة من باكستان
وبين ساقيها نهر من عسل مصفّى
يحفهًا العشاق فى ميمنة والمريدون فى ميسرة
كل برمحٍ وراية وتفاحة من آدم
وهى تنشد من غير صوت:
«كانت ناراً صارت نوراً
حجرٌ يصبح باللمس طيورا
فتصير الغمّة فرجا وسروراً»
طارت العصافير من القفص
من هنا يبدأ اختبار مستوى الحضارة
لدينا حصّة للنقاهة
نستطيع فيها أن ننتج المسّرة باكتفاء ذاتىٍّ
فدودة القز غير مضطرة لماكينات
وأبوك يستطيع أن يشد حفيده بيديه
بعد أن يطشّ القرن وتبتل الشراشف
ويرى وجه الحفيد مزيجا من ملامحه وملامحى.
صباح الخير يا مدهوشة من كمية الشّر
صباح الخير يا مترجمة المعنى إلى الشفع والوتر،
صباح الخير يا مختومة بغير ختم النسر.
انصحوها أن ترحم الرجل الذى شبهته براسبوتين
فالمصيدة فى صندوق دولابها
المصيدة تحت فلقتيها على مقعد الشرفة
المصيدة في الدولة.
تمشى كتاريخ،
تمشى كجغرافيا،
تمشى بخفة لأن فى قعرها أثقالا من الصوّان
لأن فى اسمها انتقاصا من تراث البدو
لأن فى ظهرها شامة تخاف أن تسقط إن بادرتْ بالبوح
أوضح التباس حبيبى بقولى:
رأيتك تفتحين الذراعين للعصافير تترك القفص
من هنا يبدأ اختبار مستوى الحضارة
ورأيتك تخلعين القميص والقّبةَ السماوية

من هنا يبدأ السؤال : لماذا الناس لهم عيون؟.
ورأيتك ترمين البياضَ قبل أن توشوشي الودع
من هنا تقدّمت ضاربات الرّمل:
«قدامك سكة سفر ، وفتى من دمك يريدك في جهة ، وفتى مغترب عن هذي الأرض يريدك في جهة ،وعيونك تأكلها الحيرة: من تختارين ؟ أرى رزقاً في يدك اليمنى وأساورَ في يدك اليسرى ، لكن هناك غرابين على الشجرة نعّابين. سيحرسك السّتار . أمامك درب السالم، في جانبه درب النادم ،بعدهما درب الذاهب من غير إياب،عند نهايته يتجلى سيّدك أبو العباسي المرسيّ يجهز ناقته للطيران، وبُردته لبنيٌّ في لبنيٍ ،فيما ثوبك أبيض في أبيض، قولي إن شاء الله ، بياضَكِ يا شابة».
صباح الخير يا معهد الصدر،
صباح الخير يا أهل تطبيع العلاقة،
صباح الخير يا رهينة المحبسين.
دورك إغراق راسبوتين في عرق البلح
بعد تلقينه أسرار عباد شمس
لكي أسجل نظرة حبيبي بقولي:
صانع عينيك ليس شريراً
حتى لو كانتا مصدر العذاب حين تهمسان:
جسدك خال من نهش الأسنان
جسدك خال من حفر الأظافر
جسدك ابن الطبيعة لا الاجتماع،
صانع العينين واجه صورته في البؤبؤين
فارتاب في دوافعه حين شكل العلَق
وراح يهمس: «في أي صورة ما شاء ركبَك».
ما مرّ يا حبيبي يعني أن أسم أمي
ينطلي عليك بعد الخروج من مدينة نصر
وما مر يا حبيبي
يعني انك ترقدين بين الكتابة والايروتيكا
وإلا فما مغزى الرمال في الشّعر؟.
وما مرّ يا حبيبي
يعني أن هناك شخصا سوف يمشط شَعرك المبلولَ بمذراة
وما مرّ يا حبيبي يعني أنه مرّ يا حبيبي
ساعتها عرفتُ أن الفقر هو استخدام الفقر لاذلال
الروح كما علمنا الحلاج
ورأيت المسافة بين أصفر الثوب واستغاثة الخاصرة

برهانا على جدل الطبيعة.
صباح الخير يا صحافة المعارضة،
صَباح الخير يا جعرانها علىَ أثينا السوداء،
صباح الخير يا ذات النطاقين.
حين تزل قدماك لحظة الهبوط من العجلة الحربية
سأحملك إلى غرفة إسعاف السندباد
وبينما يثبّتون حول الكاحل الملتوى جبيرةً
سأحط أحلامى كلها على سمانة الساق.
هكذا يا ست:
أسرفتُ فى تأريخ الطريقة البيومية
لكى أسرّب رسالة مؤداها:
«ولى بين الضلوع دم ولحم»
وأسرفتُ فى دراما بناء بيت الأهل
لكى أعطى انطباعا بأن الفواعلية بعض ماضىٍّ.
عولج الجرحُ بالمشارط والضماد
لكن قطع الوريد ثانية ليس حرفة صعبة
كل ما هناك انتظار لحظة
يكون فيها الماهرون فى الاتزان على السراط
مشغولين بالقاء الوصايا العشر:
١- كن رهنا للطاغوت فهذا أفضل للطاغوت
٢- احبس روحك فى صندوق من خزف فالله كبير الخزافين
٣- اكبح جسدك عن جوهره تمنحك الكينونة يوم الدينونة
٤- وجّه سعيك لتملق رؤساء إدارات الصحف القومية من أذناب السلطان
٥- كن محتاطا وحريصا فالجرأة والكرم هما من عمل الشيطان
٦- احن الهامة حتى تعبرك العاصفة فخير الهامات المحنيّات.
٧- المرأة عورات منثورات فى درب الرجل الصالح.
٨-تبأ للشّعر المحلول يصير بوارجَ نار حين تقوم الساعة.
٩- لا تشرب من ماء الغاوين: الشرع خصيم الشعر.
١٠- القمع عمود التقوى.
هكذا يا ست:
عاينتُ فوق عظمة الحوض آثار الخياطة
فصحت: حينما يتكّور الطفل فى الأحشاء لن تكحتّه المغارف
ولن نسمح بأن يرسلوه إلى الصرف الصحى
لأننا غير راغبْين فى تطعيم ماء الغسيل بالنطف.



تمشى كقصة حب،
تمشى كواقعة فى ضحى الإسلام،
تمشى كتعليم اللغة.
هناك منديل لم أمسح به ماء ذروتها بعد
هناك أدوات نفى لم نحركها فى الدفاع عن النفس بعد
هناك عظام لم تصبح رميما لنحيى رميمها بعد
الذاكرة فحتٌ فى القعر
بينما سؤالى : هل الجرّاحون مجروحون؟.
يا حبيبى الخيرة فيما اختاره الله:
توقعنا الكراهيةَ ففاجأتنا المودةُ
قدرنا توجس المستريبين فلاقينا طيبةَ الطوايا
بدأنا برعب عابر وانتهينا برعب مقيم.
تمشى كأطلال ناجى،
تمشى ككشف لالتباس الحملة الفرنسية،
تمشى كمعضلة فى سبيلها للحل.
المرأة التى فكرتْ أن تضرب نهدها بمطواة
لكى تنجو من دساتير الذكر
هى التى أخصها بتحية الصباح:
صباح الخير يا شريعة
صباح الخير يا سدَّ الذرائع
ستدلك الأم على جملة تخلو من الماضى المركب:
«المجرمون مئة»
أولهم فقيه الشرع
وآخرهم مزّور الكونسولتو
وبينهما ثمانية وتسعون:
«المتكالب ،والكذاب ، ومداح السلطة ،خّوان الرفقة، والحابس مستقبل حسناءَ بقمقمٍ عقم، والسمسار ، ومدخر عقارات خالية، حاجب محكمة الجيزة ، والمتسلق ،جرو السيدة الأولى ، والمخبر ، والمتغنى بسلام الشجعان، وطباخ سلام الشجعان ، وآكل مال جماعته الأدبية ، ومزّيف فاتورة نور الشقة ، محترف التلفزيون، وبيّاع الأحذية لأصحاب العمر ، اللاعب بحسابات الهيئة ، والمتواطئ مع تجار الأسمنت ، المسعور على جائزة ، والمغتاب ، ونهاز الفرص ، الشكّاء ولا شكوى ، والقابض يده المغلولة للعنق ، الواشى ، ترزى قوانين الكبت ،منفذّها ، ومسوّغها للمكبوتين، الجابى ، سائق

تاكسي السهرة ، مندوب الله على الأرض ، وكيل المرسيدس ،والمتوفر في كل مناسبة ، ورفيق السوء ، الحاكم إذ يطغى ، والمحكوم إذا قبلّ الطغيان ، المفتي بالتكفير ، مهندس مكتبة الأسرة، لص الآثار المصرية ، والموصى بجواز الصلح، المتصوّر أن الحسنَ يساوى العهر ، الراكع شكرا لهزيمة يونيو ، وموّظف مال الفقراء ،ومتصدر كشف البركة ، والإمعة ، المرعوب من الآخر ، قوّاد الجرنال ، المتشدق بالبسطاء، المتعلق بالمدراء ، الدسّاس على الشعراء ، الواضع خدّ كرامته تحت حذاء مطامحه ،ومشوّه وجه الحق، حكيم الغبرة ، ومدرس فلسفة القاهرة ، الكنّاز الأرصدة على الأرصدة ، الحاضر بالأجرة ، والغائب بالأجرة ، ومرابى الطائفة ، المالك فى ثوب ملاك ،والميكيافيللى ، المتظاهر، شارح عقد الاذعان ، مدّبج تحريك السعر، ملفّق فكر المستشرق فى الصحف الصفراء، التابع ،والمتبوع ، المتسمر عند الخلف الصالح، والمتشبه بالغير ، الداعر ، والمتشاعر ، ناكر منبته ، واضع سم الوجبة لتلاميذ الفصل ، المتصنّع ، والمدهون بسمن ، والضغّان ، المختلس ، المتمسك بالعتمة ،والكائد، ذو الوجهين ، المستوزر، لص الكتب ، ولص الروح ، ولص العمر ، ولص شباب الأنثى ، غشّاش الشاى ، ومعمارىُّ الأبنية المنهارة، ومحامى تجار العملة ، والمتصابى ، محتكر الضعة ، ومتقاضى سمسرة من أدباء القطر ، ومحسوب المسئولين ، المتحرك بذكاء ، والموتور، الخائض حرب مصالحه بشجاعة تيس، والمشبوه ، حليف المشبوهين ، صغير الفعل ، صغير النفس.

صباح الخير أيها المجرمون

صباح الخير يا بنياكم المرصوصَ يشد بعضه بعضا،

صباح الخير يا عيونكم المقروحة من طول السهاد.

لستِ المهزومة يا بنت أستاذة النحو

طالما الفرق بين الفِراش والفرَاش لم يدركه الآخرون

حتى يسوقوا البضاعة التى يغلفونها فى المخبأ

بنجوى دعاء الوالدين.

طارت العصافير من القفص

من هنا يبدأ اختبار مستوى الحضارة

قد نفهم النقص فى مخاليق التراب

قد نفهم كيف يصنع الفشل مقاولى أنفار

قد نفهم الصندوق الأسود فى كل نفس

لكننا لن نستطيع أن نفهم:

لماذا يتبرع الطليعيون بالقتل؟.

هكذا يا ست،
مطمئنا إلى أنك فى أمان أقول:
على نهديك اسم النبى عدنان،
على نهديك اسم النبى إبراهيم،
على نهديك اسم يوسف.
وحين تسطع فيهما الأسماء سوف تستحيل
أغمادُ السيوف إلى مراود كحل
والعبيد إلى مغرمين.
تمشى كمحتويات قصر الجوهرة،
تمشىْ كنقيض للانكشارية،
تمشى كمشّاءة.
وأنا أصوّب نسبة أعضائها لأعضائى بقولى:
« عيناك عينا غريق
دم مراقٌ فى يدى ودم مريق».
طارت العصافير من القفص
من هنا يبدأ اختبار مستوى الحضارة
وهؤلاء الذين لم يميزوا بين الكناية والنكاية
سنعفيهم بقولنا: « أنتم الطلقاء »
حتى يناموا ليلة قبل موعد الرقاد،
ثم نمضى نوثق الصلات ين النص والجنس
لكى يكون معنى ما تقدم من سطور:
صباح الخير يا كتابة،
صباح الخير ياختمّها المفترع،
صباح الخير يا جمهورية.

دراسة

مكتبة الاسكندرية وجامعتها في التاريخ

وديع أمين

المعروف أن مصر كانت من نصيب القائد اليونانى بطليموس أحد قواد الاسكندر الأكبر الأربعة الذين اقتسموا امبراطوريته المترامية الأطراف بعد وفاته ، وقد أراد بطليموس أن يجعل من مصر امتداداً للحضارة الاغريقية ، وأن تنافس الاسكندرية أثينا وتكون لها كل صفات وخصائص المدينة الهلنستية ، وحتى تكون مركزا لنفوذه الأدبى وقيادته السياسية فى شرق البحر الأبيض المتوسط. وكان لموقع الاسكندرية الممتاز كثغر تجارى عظيم فى حوض البحر الأبيض المتوسط أكبر الأثر لتصبح أهم عواصم العالم القديم ، مما جعلها تتمتع فترة طويلة بسيادة بحرية تامة . ونمت الاسكندرية واتسعت طولا وعرضا وازدهرت فيها التجارة وأقيمت بها القصور والمعابد والمدارس والمسارح والمتنزهات والمحاكم ومجالس الحكم المحلى.

تأسيس المكتبة

وقد اشتهرت الاسكندرية فى تاريخ العلم والثقافة والحضارة الانسانية بمكتبتها وجامعتها الخالدة ، وذلك فى أعقاب انهيار وأفول الحضارة الاغريقية وانهيار نظام المدينة« الدولة » فى اليونان الذى كان يقوم على عمل البعيد واستغلال الفلاحين ، بحيث أصبحت الاسكندرية مركز الاشعاع الثقافى

فى العالم القديم مايزيد على خمسة قرون . ومكتبة الاسكندرية فى الواقع ليست أقدم المكتبات فى التاريخ وإن كانت أشهرها ، وأن بطليموس الأول هو الذى فكر فى إنشاء جامعة ومكتبة الاسكندرية فقد كان أديباً ووضع كتابا يصف فيه حملات الاسكندر الحربية ، وكانت حاشيته تتكون من الشعراء والعلماء والفلاسفة ، وأن بطليموس الثانى فيلادلفيوس الذى حكم مصر فى الفترة من ٢٨٥- ٢٤٦ ق.م هو الذى شيدت المكتبة والجامعة فى عهده ، وأنه استعان بصديقه « ديمتريوس فاليروس» وهو عالم وسياسى قدير نفى من أثينا وهو الذى قام بالتخطيط والتنفيذ لبناء الجامعة والمكتبة الملحقة بها لخدمة الجامعة وأهدافها وتحقيقا لرسالتها العلمية ، وقد استوحى فكرة إنشاء الجامعة والمكتبة من المعاهد والمكتبات الملحقة بها والتى كانت تقوم على الجهود الشخصية التى عرفها الإغريق فى زمن سقراط وأفلاطون خاصة المعهد الذى أنشأه أرسطو ووضع فيه كل كتبه واقتدى به البطالسة تقديراً ووفاء منهم لذكراه باعتباره معلم ومهذب قائدهم العظيم الاسكندر ، على أن تتولى الدولة مسئولية إقامتها والانفاق عليها . وقد عنى بطليموس باجتذاب الشعراء والفلاسفة والعلماء الاغريق الذين دعاهم للاقامة فى الاسكندرية وتعهدهم بالرعاية وتوفير وسائل المعيشة والاستقرار لهم ، مما شجع كثيراً من العلماء الاغريق للنزوح الى الاسكندرية ، وفى وقت كانت الحضارة اليونانية دخلت فيه مرحلة الانهيار والأفول ولم يعد لهم مكان فى بلادهم ، وكان أن نقلوا معهم التراث العلمى والفلسفى اليونانى الى الاسكندرية.

الموزيون السكندرى

وعرفت مدرسة الاسكندرية باسم الموزيون والاسم مركب من لفظين يونانيين ومعناها دار الحكمة أو دار العلم وألحقت بها المكتبة الكبيرة وهى التى اعتبرت أول أكاديمية أو جامعة فى التاريخ . وكانت تعد فى ذلك الوقت جامعة كاملة متخصصة فى الدراسة والبحث فقط ، وظلت الفلسفة ومذاهبها المختلفة أهم ماكانت تشتغل به الجامعة بجانب اشتغالها بالعلوم الأخرى كالطب والكيمياء والطبيعة والحساب والهندسة والفلك والجغرافيا والموسيقى والتاريخ واللغة والآداب . وتقوم طريقة التعليم فيها على أساس نظام الحلقات الدراسية ، حيث تجرى المناقشة والندوات بين جماعات العلماء والدارسين

والباحثين حول الموضوعات المعينة التى تطرح للبحث والدراسة ، أما الأماكن ومقار تلك الدراسة وفيها كان العلماء يقومون بأعمالهم من أبحاث ومحاضرات وتصنيف وكتابة ونشر فكانت المكتبة الكبرى .،، وثانيا: المكتبة الصغرى الملحقة بمعبد السيرابيوم وهى أقل حجماً وأهمية .. وثالثا : الرواق« الموزيون» وكان جزءا من القصور الملكية ويطل على الميناء الشرقى الذى يضم أهم معالم المدينة ، وهو عبارة عن قاعة كبرى بها مناضد للعلماء والعاملين، وبهو لإلقاء المحاضرات وإجراء المناقشات ، ويتبع الجامعة حديقة للنباتات المختلفة لاستخراج العقاقير الطبية منها، وحديقة للحيوان تربى فيها الحيوانات البرية والأليفة لدراسة طبائعها ، ومرصد فلكى ، ومعامل وقاعات للتشريح ، ومجموعات من التماثيل والنماذج لمساعدة العلماء فى الأبحاث التى يشتغلون بها فضلاً عن متنزهات وقاعات أخرى . وكان الملوك البطالمة يحضرون الحلقات الدراسية فى الجامعة ، وأن كليوباترة آخر ملوك البطالمة والتى اشتهرت بثقافتها الواسعة وإجادتها لعدة لغات كانت تتردد على الجامعة وتحضر الحلقات الدراسية ولم تتخلف عن الحضور حتى بعد زواجها من القائد الرومانى مارك أنطونيو الذى كان يرافقها ، وبلغ عدد العلماء والدارسين بالجامعة فى فترة من الفترات نحو مائة دارس وباحث وفدوا إليها من بلاد اليونان وقبرص وصقلية وآسيا الصغرى وشمال إفريقيا ، وقد اجتذبتهم الشهرة العلمية للجامعة ، الأمر الذى يرجع فى الأساس إلى سمعة وشهرة هيئة التدريس من الأساتذة الأجلاء والعلماء الكبار ، مما أسبغ على الجامعة قيمة علمية ومكانة أدبية وشهرة عالمية .. ويذكر المؤرخ والعالم الجغرافى « سترابون » الذى زار مصر عام ٢٥ ق.م وشاهد معالم الاسكندرية أن العلماء كانوا يعيشون داخل الجامعة حياة جماعية ويشتركون جميعا فى المأكل والمشرب.

تدعيم المكتبة

وقد اهتم الملوك البطالمة بتدعيم مكتبة الاسكندرية وشراء الكتب وإثراء المكتبة بالكتب القيمة والمخطوطات والنسخ الأصلية النادرة . ويذكر أن بطليموس الثالث قد احتال للحصول على النسخ الأصلية لمسرحيات سوفوكليس واسخيلوس ويوربيديس التراجيدية وذلك بأن دفع مقابلها مقدارا كبيرا من الذهب بصفة رهن لحين إعادتها إلى أثينا ،

ولكنه طمع فيها واحتفظ بها مضحياً بذلك بقيمة الرهن ، ولكنه أعاد اليهم نسخاً أخرى من هذه المسرحيات بخط علماء المكتبة . ولم تكن مكتبة الاسكندرية مجرد خزانة لحفظ الكتب أو مكانا للاطلاع العام ، ولكنها أنشئت فى الأساس لخدمة العلماء والدارسين فى الجامعة باعتبارها جزءا منها ، ولم يكن يرتادها إلا الباحثون والمتخصصون ، كما احتوت المكتبة على التراث الانسانى البابلى والأشورى والفارسى الذى استولى عليه الاسكندر من قبل وترجم إلى اللغة الاغريقية وغيرها من تراث الشعوب الأخرى ، كما حدث بالنسبة لترجمة كتب التشريع العبرانى ، ويذكر فى عهد بطليموس الثانى أنه أمر بمراسلة اليعازر رئيس الكهنة العبرانيين بشأن ترجمة النسخ الأصلية لكتب التوراة والتشريع لما تتضمنه من حكمة بالغة ، وقد تمت بالفعل ترجمتها إلى اليونانية ومراجعتها وضمها إلى المكتبة ، كذلك قامت المكتبة بنقل كتب التراث العلمى اليونانى إلى الاسكندرية ، وكان لها الفضل بذلك فى حفظ علوم اليونان ونشرها فى أنحاء العالم القديم ، وكذلك تطوير هذه العلوم فى نواحٍ عديدة وتقديمها فى صياغة جديدة ، وكانت توجد بجانب المكتبة الكبيرة الأم مكتبتان صغيرتان هما مكتبة معبد السيرابيوم ومعبد قيصرون ، وقد اختلفت تقديرات المؤرخين بالنسبة لعدد الكتب التى كانت تحتوى عليها مكتبة الاسكندرية الكبيرة ، وذلك راجع إلى وجود المكتبة الأخرى الصغيرة الملحقة بمعبد السيرابيوم التى كانت تحتوى على ٣٠٠ ألف كتاب ، حتى أنه يقدر عدد الكتب بمكتبة الاسكندرية الكبيرة فى المتوسط بنحو ٥٠٠ ألف مصنف وقيل أيضا ٧٠٠ ألف مصنف . وأن المكتبة لم تكن تحوى رفوفا على الجدران أو داخل دواليب على النحو المعروف حاليا ، بل كانت تتكون من أروقة وقد امتلأت جدرانها بالفتحات والتجاويف لوضع الكتب.

تنظيم المكتبة

ويعد أعظم من تولى الاشراف على إدارة مكتبة الاسكندرية هو العالم الشهير « كاليماخوس » وهو أيضا شاعر كبير ، الذى يعد باعتراف المؤرخين أعظم أمناء المكتبات فى العصر القديم ، وهو الذى اضطلع بمهمة تنظيم المكتبة ووضع فهرست لمحتوياتها من وجهة نظره مرتبا حسب الموضوعات كالشعر ، والخطابة، والتأريخ ، والأعمال الدرامية ، والملاحم ، إلخ ومرتبة بحسب أسماء المؤلفين وإلى

كليماخوس يعود الفضل فى العناية والمحافظة على كنوز ونفائس الكتب التى تحويها المكتبة . ولم تكن الكتب التى تكتب عليها المؤلفات فى ذلك العهد سوى لفات من الرق « الجلد » وكان القارئ الذى يطلع عليها يقوم ببسطها أمامه لقراءتها وعندما يفرغ منها يقوم بطيها ولفها مرة أخرى ، الأمر الذى كان يعرض المصنف للتلف ومحو كتابته نتيجة النشر والطى المستمرين ، فقد عمد كليماخوس إلى تقسيم اللفائف التى تضم المؤلفات الكبيرة مثل كتب هيرودوت أبو التاريخ وملاحم هوميروس الألياذة والأوديسة إلى عدة كتب أولفات صغيرة لكى يسهل تداولها والمحافظة عليها ، وقد اختلف المؤرخون بشأن تحديد موقع المكتبة والموزيون السكندرى ، ونحن نعرف من كتابات المؤرخين موقع المكتبة حيث توجد بورصة الاسكندرية ، ويذكر " بلوتارك" أن مكان المكتبة يقع فى الميناء الشرقية بالقرب من السلسلة ، فى حين يذكر العالم الجغرافى سترابون وتؤيده معلومات أخرى أن المكتبة كانت تقع بعيدا عن رصيف الميناء الشرقى وبالتحديد فى المكان الذى يقع حاليا بين شوارع شريف باشا وسيزوستريس والنبى دانيال ، ولهذا المكان أهميته عند الحديث عن الحريق الذى أتى على المكتبة.

أعظم العقول البشرية

ومن العباقرة الاعلام الذين تزهو وتفتخر بهم مدينة الاسكندرية على مدى التاريخ وتتفوق بهم على أثينا فى عز مجدها سواء الذين احتضنتهم أو الذين أنجبتهم نذكر منهم: اقليدس ، وأرشميدس ، وأراتوسطين ، وهبارخوس ، وبطليموس ، وجالينوس ؛ وأبولونيوس ، وهيروفيلوس، وارستاخوس ، وأراسستراتس ، وفيرفوريوس ، وأفلوطين ، وزينودوتوس ، وغيرهم من الاعلام الذين تقرن أسماؤهم فى تاريخ العلم والحضارة الانسانية بوضع النظريات الهندسية / وعلم السوائل والميكانيكا / والأجسام الغاطسة والطافية / والهندسة المسطحة / ومباحث فى الساعات المائية / وتقدير محيط الكرة الأرضية / ومباحث فى الميكانيكا ورفع الأجسام الثقيلة / ومعرفة ميل دائرة البروج / وتحديد الاعتدالين الربيعى والخريفى / واختراع أساليب لاستخدام قوة البخار / وتقدير حجم الشمس والقمر وأبعادهما / ووضع أسماء النجوم المعروفة / وابتداع نظام كونى ظل سائدا حتى نهاية القرون الوسطى / ووضع قواعد علم الجراحة والتشريح / ومعرفة الجهاز

العصبى / ووضع النظرية التجريبية فى الطب .. إلخ.

وشهدت مدينة الاسكندرية خلال القرنين الأول والثانى الميلاديين ثورة فكرية وانتقال الحركة الفلسفية من أثينا وأوروبا إلى الاسكندرية . وتمثلت هذه الثورة الفكرية فى ظهور حركة المثقفين والمفكرين التى أنشأها الفيلسوف اليهودى « فيلون » الاسكندرى ٢٥ق.م -٥٠ م. وحاول الجمع بين الديانة اليهودية والفلسفة الأفلاطونية والرواقية وتأكيد عقيدته الدينية ، وذلك لمواجهة مرحلة انحطاط الامبراطورية الرومانية وتفسخ المجتمع العبودى - وعلى الصعيد العام فقد كانت ظروف العصر تدعو إلى القلق وعدم الاحساس بالأمان ، كما تعج بالتيارات الفكرية المتصارعة ، وازدياد الفوارق بين الأغنياء والفقراء ، وانهيار القيم الأخلاقية وعدم الثقة بالعقائد القديمة ، وكانت هذه الظروف العالمية المضطربة تفرض على المفكرين والمثقفين ضرورة التفكير والبحث عن فلسفة جديدة ودين جديد.

الأفلاطونية المحدثة

وقد دعت هذه الظروف فريقاً من المثقفين والمفكرين المصريين غير المتدينين إلى تطوير عقائدهم على نحو مافعل اليهود مما أدى إلى ظهور مايعرف بالأفلاطونية المحدثة . وكان أفلوطين /٢٠٥-٢٧٠ م الذى ولد فى مدينة أسيوط ودرس فى الاسكندرية وفيرفوريوس وبركساس من أبرز أعلامها ، وهى مزيج من أفكار أفلاطون وأرسطو والأفكار الدينية والصوفية ، وذلك بغرض التوفيق بين الدين والفلسفة ، ولمواجهة التحديات الخطيرة لقوة المسيحية الصاعدة كدين جديد وكحركة فكرية تلتف حولها الجماهير الفقيرة المعدمة والعبيد وكل الشعوب المقهورة فى الامبراطورية الرومانية ، الذين فقدوا الأمل فى الخلاص من عذاب الأرض وباتوا يؤمنون بالنصر القريب وتحقيق ملكوت السماء وتشييد مملكة الرب ،وحلول السلام على الأرض .

وفى مصر كانت المسيحية التى غرسها القديس مرقص الرسول وأسس فيها مدرسة الاسكندرية اللاهوتية تواصل انتشارها السريع ، وفى المقابل وقفت مكتبة الاسكندرية وعلماؤها فى صف الفلسفة الأفلاطونية المحدثة ، وخاصة أثناء حكم القيصر يوليانوس ٣٦١م الذى كان يعادى المسيحية . وقد مارست الأفلاطونية المحدثة تأثيرا كبيرا على اللاهوت المسيحى فى مصر حتى

القرن السادس الميلادى ، بينما استمر تأثيرها على الفلسفات الأوربية فى القرون الوسطى وحتى عصر النهضة . ولقد استفاد علماء وآباء المدرسة اللاهوتية من الأفكار والطريقة التى يستخدمها الجانب الفلسفى فى خدمة العقيدة ونشر الدعوة المسيحية .. وخصوصا مايتشابه فى أجزاء منها بالثالوث المسيحى - وأن الكلمة « اللوجوس » الصادرة من الله هى الوسيط بينه وبين العالم ، وأن الروح المنبثق من الكلمة هو روح العالم - وقد اتسع نطاق مدرسة الاسكندرية اللاهوتية وصارت تشتغل بالرياضة والطبيعة والآداب والموسيقى والفلسفة المسيحية ، حتى أن منصب رئيسها كان يلى فى أهميته منصب البطريرك . وظل أساقفة وبابوات الكرسى السكندرى زمنا طويلا ينتخبون غالبا من بين رؤسائها وبمرور الزمن أصبحت مدرسة الاسكندرية اللاهوتية أول وأهم مدرسة لتعليم ونشر العقيدة فى العالم المسيحى.

وكان للاسكندرية دور هام فى التأثير على الفلسفة العربية الاسلامية ، وعرف الفلاسفة الاسلاميون العظام مثل الكندى والفارابى وابن سينا طريقهم إلى التراث الإغريقى وبخاصة مؤلفات أفلاطون وأرسطو التى عثر عليها ضمن مخلفات مكتبة الاسكندرية بعد فتح العرب لمصر ، ثم انتقالها إلى بغداد ، حيث قام المترجمون السريان بترجمتها إلى اللغة العربية . وهكذا أيضا أمكن التعرف على التراث الطبى الاسكندرى من خلال مؤلفات أبقراط أبو الطب والعالم الطبيب الشهير جالينوس.

حريق المكتبة

ونأتى إلى ختام موضوعنا لنواجه النهاية الغامضة لمكتبة الاسكندرية ، لقد كثرت الروايات المختلفة والمتضاربة بشأن المصير الذى آلت إليه المكتبة ، وهل أحرقت ، ولماذا أحرقت ، ومتى حدث ذلك ، ومن الذى أحرقها ؟ وهل تم تخريبها وتدميرها؟ .. أسئلة كثيرة ولكنها تفتقر إلى الأدلة المادية والإجابات المنطقية المقنعة . وسوف نعرض لأبرز هذه الروايات وأكثرها غرابة ، والتى أثارت جدلا طويلا بين المؤرخين والباحثين فى الشرق والغرب ، وهى التى تتعلق باتهام العرب باحراق المكتبة بعد الفتح الاسلامى لمصر . والرواية تقول: إن عمرو بن العاص كتب إلى أمير المؤمنين عمر بن الخطاب يسأله ماذا يفعل بخزانة الملوك أى المكتبة . فجاءه الرد اذا كانت محتوياتها تتوافق مع تعليم الاسلام فلاحاجة

إليها فقد أغنى الله المسلمين بكتابه الكريم ، فاذا كانت تعارضه فلا فائدة للمسلمين فى حفظها ويجب أن تدمر . وعند ذلك أمر عمرو بن العاص بأن توزع الكتب على حمامات الاسكندرية وأن تحرق . وقد استمر حرق الكتب فى حمامات المدينة ستة أشهر.

وقد أثبتت الدراسات أن المؤرخ « يحيى النحوى» الذى نقلت عنه هذه الرواية كان قد توفى قبل فتح العرب لمصر بمدة طويلة . كما أن المؤرخ الانجليزى « د. الفرد بتلر » الذى وضع كتاب« فتح العرب لمصر » ذلك المرجع الهام لم يذكر شيئا عن هذا الموضوع . وأن المؤرخ المصرى« يوحنا النقيوسى» أسقف مدينة نقيوس بالمنوفية وكان مفتشا للأديرة ومديرا لها ، والذى عاصر فتح مصر وكتب كثيراً من التفاصيل والحوادث عن الفظائع والمساوئ التى ارتكبتها قوات الفتح لم يذكر شيئا عن تدمير العرب لمكتبة الاسكندرية ، مما يكذب القصة المزعومة بشأن اتهام العرب بحرق المكتبة . كذلك فان مؤرخى القرن الخامس والسادس الميلاديين لم يذكروا شيئا عن مكتبة الاسكندرية ، وكذلك بالنسبة للمؤرخين فى القرن السابع الذين عاصروا الفتح العربى لم يتطرقوا إلى حريق المكتبة مما يقطع بعدم وجود المكتبة حتى ذلك التاريخ .

ويكاد يجمع المؤرخون على أن النار شبت فى مكتبة الاسكندرية أكثر من مرة قبل القرن الثالث الميلادى . ويذكر المؤرخ « بلوتارك » أن المكتبة تعرضت لحريق كبير سنة ٤٨ ق.م أثناء حصار يوليوس قيصر للاسكندرية ، وأن يوليوس قيصر هو الذى أمر بحرق أسطوله الراسى بالميناء الشرقى خشية وقوع أسطوله فى أيدى الشعب السكندرى الثائر . وأن النار امتدت إلى الموزيون أو دار الحكمة التى تضم المكتبة والجامعة ، حيث أن مكان دار الحكمة قريب جدا من الشاطئ وكانت توجد بعض السفن التجارية الراسية بالميناء مما ساعد على وصول النيران اليها ، وأن جزءا كبيرا من المكتبة يقدر بحوالى ٤٠٠ ألف كتاب قد التهمته النيران .. والمرة الثانية سنة ٣٩١ ميلادية عندما خربت مكتبة معبد السيرابيوم على يد « تيوفيليس» بطريرك الاسكندرية وفى عهد الامبراطور تيودوسيوس الذى أصدر مرسوما بتحريم الوثنية واعتبار المسيحية الدين الأوحد للدولة ، وذلك حين هبت الجماهير المسيحية الثائرة للقضاء على آخر مظاهر للعبادات الوثنية بالمدينة وهدم



المعبد وكانت توجد به المكتبة الثانية الصغيرة .. أما بالنسبة للجامعة فقد ظلت خلال الحكم الرومانى تواصل نشاطها العلمى ، ولكنها كانت تفتقر إلى تدعيم الدولة لها كما كانت الحال فى زمن البطالمة ، وكانت تعيش على المنح والتبرعات التى يهبها الأباطرة الرومان وهى ليست كافية أو منتظمة وكانت الدراسة فيها أشبه بطريقة الأكاديميات المتخصصة وتستقبل الطلاب والباحثين بالمصروفات ، وفى سنة ٥٢٩ م صدر أمر الامبراطور يوستنيانوس بغلق المدارس الفلسفية الوثنية ، ومن المرجح أن أوضاع المكتبة كانت قد أخذت فى التدهور حتى اندثرت تماما فى ذلك الوقت ، كما انتقلت الفلسفة الأفلاطونية المحدثة إلى بلاد فارس وكان هذا الزمن آخر العهد بتاريخ الفلسفة فى العصور القديمة.

شعر

لكن التراجيديا غلبتنى

مصطفى عباده

كلما بدّلت صياغة
خفتت روحى!

ينبغى أن يختلف الأمرُ:
رتبتُ لأشياء كثيرة
سأظل الزمان
أداوى حلمى بها
وحيث كل شئ تهاوى
لاطعم حتى للمرارات
غير أن الاحتقان يفيدنا ، أحياناً.

كلما بدّلت صياغة
يرعى الاحتقان كائناته
كأن آخرين يلتذون لى!

قلت مرة: طريقنا مختلفُ

وكنت أقصد : أنك تصلحين .. للقتل

لا أعرف كيف أقول لكم:
إننى عشقت هذا العالم كما هو
وأن ثماره المرة كلها فى قلبى
ألمس الوضاعة بيدىّ وأجدها منطقية
أحترم الرذيلة وأقدس الخيانات
أغارُ
كأننى حمار يرعى فى صحراء الجزيرة
يشغلنى لماذا قسّم العالم إلى ملائكه وشياطين؟.
وأحبنى بكل هذا الخداع مكاّرون..
رأيتهم أجمل دنياى

لست فى حاجة إليك
أكره من يذكرنى بواجبى
وأبدّل الصياغات كثيرا
أعرف أنهم على حق
وأن ما ينقصنى -بصدق-
مساحة للاعتزاز بالنفس!
لكن التراجيديا غلبتنى

تأمل :
أنت الآن وحيد كملاك
ويائس كعاشق
فأين اختبأت حيرة القلب
وكيف هيمن الذهول

أين يمكن أن تضع الأصدقاء والمستقبل؟.

٢

أنا – أيضا –لا أريدك
منذ زمان أعرف هذا
لكن التراجيدا غلبتني!
لا بأس:

يذهب الواحد كل هذه الكيلو ،مترات
ليلتقي صديقة
فيعرف أنها ضاجعت قبله

مائتين
وسوف تقول له:
ليس للمحبين أن يحاسبونا بأثر رجعي
تعود على لا بأس
ستحل مشكلات كثيرة
وتخلص من نفسك قليلا
لتستمع بي

الأمر كله بيدي
وحدي رسمت المشهد
لكن التراجيديا غلبتني

كيف أقول لكم:
إنها أوقفتني عند الأعراف
–وأنا أحكم الفلسفة حول نفسية المنتقمين–



تلك عادتها
وعاداتى فى تقبل الأمور ناقصة
حتى أننى كدت أعشق النقص
فاتنى الكثير
وغلبتنى التراجيديا

ستقول لك:أليس مدهشاً- وأنت صديقى-
أن الرجل الذى عشقته
عنين بامتياز
ضابط السجن الذى أمات وأحيا
طلبت أن يقبلنى
فبكى
بكى يا أخى!

كل شئ كأنه مرسوم
لمس باطن الركبة
اصطناع الإصغاء
اكتناز الحلمة المحرومة
ومثلما حضنته وربتت على ظهره
فعلت معها
لكن التراجيديا غلبتنى!

الديوان الصغير

القمر أمى

«مختارات من شعر سيلڤيا پلاث»



ترجمة واختيار وتقديم:

غـــادة نبـــيل

دعونى أحكى لكم حكاية

فى شتاء وصف بأنه الأسوأ منذ مائة وخمسين عاماً انقطعت فيه الكهرباء ووسائل الطاقة أكثر من مرة، قابل الناقد والصحفى ألفاريز صديق الشاعرة الأمريكية سيلفيا بلاث محرراً أدبيا بالصدفة وتحدثا عن شعرها . علم ألفاريز من المحرر أن سيلفيا كانت قد أرسلت إليه عدداً من الأشعار التى لم تعجبه لأنها كانت متطرفة جدا بالنسبة لزائقته ، وبالتالى أعادها كلها إليها لكنه لاحظ أن حالتها سيئة وأنها بحاجة إلى المساعدة.

لم تحتمل سيلفيا بلاث الشاعرة الموهوبة الكثير من العالم فقررت أن تضع رأسها فى فرن الغاز وتترك كل شئ وهى فى الثلاثين. طبيبها المعالج كان رجلا حساساً ومرهفاً بشهادة الأصدقاء وقبل النهاية لم ينصحها سوى بالمهدئات . ثم رتب لها موعداً -لم يتم- مع طبيب نفسى لكن نتيجة لترددها فى الاستجابة للموعد رجح المحققون إنه إما أن رسالتها بالموافقة أو خطاب الطبيب الثانى تعرضا للضياع أو التأخير لأن خطابه وصل بالفعل بعد انتحارها بيوم أو يومين.

أصدقاء الشاعرة لم يقفوا طويلا أمام محاولة انتحارها السابقة والتى بدأت منذ التاسعة عشرة . هذه المرة كانوا على يقين أنها لا تريد أن تموت .وكانت حجتهم قوية.

قبل ذلك بعشر سنوات قامت بالتمويه على سرقة الحبوب المنومة فتركت رسالة مضللة ثم خبأت نفسها فى أكثر المناطق عتمة واقلها استخداماً فى قبو بمنزل أسرتها وحرصت على إعادة ترتيب قطع الخشب القديمة المستخدمة فى التدفئة فى أماكنها حتى لا يلحظ أحد تحرك الأخشاب .ثم فى الظلام وهى وحيدة ابتلعت الزجاجة كاملة.كان بها خمسون حبة ولم يكتشفوا الشاعرة إلا متأخرا وبالصدفة. الهوس بالموت ملازم لا شك . سيلفيا جربته مرة ثانية وهى تقود سيارة وأرادت أن تموت.

أما الآن فكانت قد اتفقت مع مكتب تشغيل على إرسال خادمة تساعدها فى أعمال المنزل ورعاية الأطفال لتجد وقتاً للكتابة. كان من المقرر أن تصل الخادمة صباح الاثنين . مواسير التدفئة فى منزل سيلفيا كانت قد تجمدت ولم يصل بعد رد الطبيب فذهبت إلى جارها الفنان

التشكيلي ليلا وتباطأت -كما حكى بعد ذلك- وهي تطلب منه طوابع بريد بعدما عادت من منزل أحد الأصدقاء. جارها يقول لها انه يضطر كل يوم للاستيقاظ قبل التاسعة . تفهم الرسالة وتودعه وتنصرف.

في السادسة فجراً تصعد إلى غرفة الطفلين نيكولاس وفريدا . تترك لهما طبقا به بعض الخبز والزبد بجوار كوبين من اللبن في حالة شعورها بالجوع إذا استيقظا قبل مجئ الخادمة.

تعود إلى المطبخ وتحكم المنافذ كلها ،تحت الباب وتحت النافذة بالمناشف . تضع رأسها في الفرن وتفتح موقد الغاز.

وصلت الخادمة التي ظلت تضرب الجرس بلا طائل مما يضطرها إلى استخدام كشك تليفونات مجاور للتأكد من العنوان من الوكالة التي تطلب منها تكرار المحاولة.

الفنان التشكيلي لم يستيقظ قبل التاسعة فهو ينام بدون سماعات الأذن وسمعه ضعيف بالاضافة إلى تسرب الغاز من الدور العلوي الذي تسكنه جارته ويكاد يدخل في اغماءة . لما بلغت الساعة الحادية عشرة ظهرا كان بعض البناءين في المنطقة قد وصلوا إلى موقع عملهم. وكالة التشغيل تصر على أن تحاول الخادمة مع أهل المنزل مرة ثالثة.

كانت رائحة الغاز تملأ المكان الآن . استعانت الخادمة بالبناءين الذين كسروا الباب ،عثروا على سيلفيا في أرض المطبخ ،كانت لا تزال دافئة وبجوارها رسالة بخطها : «رجاء الاتصال بالطبيب»..

النقاد رأوا في اكتمال أسطورة بلاث بالموت المبكر في قمة نجاحها الشعري ما يؤهلها لأن تكون الهة موت . لكن المؤسف أن بعض الذين يحبون شعرها يرون فيه-هم أيضا- تلك العبارات «الناجحة بالصدفة التي تصدر عن وعي مضطرب».

كانت زوجة للشاعر البريطاني تيدهيوز وكانت من اختار له اسم تيد لأول مرة وظل يلازمه حتى بعد ترسيمه شاعراً للبلاط.

طائفة لا بأس» بها من النقاد يرون شعرها فصاميا إلى حد الخطورة لكنهم لا يفصلون كثيرا بين الشاعرة والانسانة .. ربما كان هذا الفصم وهماً بحد ذاته لكن ما أقصده أن الكثير منهم كانوا يرون في سيلفيا الانسانة - وقد كانت جميلة ورقيقة الجسد وطويلة بالمناسبة-

شيئا شبه ذكورى. ومن المعروف عنها أنها لم تكن تجد فى نفسها أى شئ أنثوى. فى بعض قصائدها تبدو خاضعة لغواية الاعتراف بكل شئ بينما يطل علينا صوت يراه بعض النقاد خبيثاً يوحى بأن عينها الأخرى تقيس تأثير ذلك الاعتراف .هؤلاء يتعاملون مع شعرها بوصفه مادة للإدانة بعدما أرتدوا معاطف المحللين النفسيين واختاروا من مواقع لا تصدق كثيرا قدرة البعض على التألم أن يروا فيها ما يجعلها متهمة بأسوأ أشكال الاستغلال المحسوب لمشاعر المتلقى بينما ستحرص- فى نظرهم- على أن تظهر فى صورة من فقدت السيطرة.

إيرفنج هاو يرى فى عملها « نبرة هيستيرية مصطنعة » ، وإداورد بوتشر فى تأريخه لسيرتها « المنهج والجنون » يحلل الأسباب التى جعلتها تنجو من الموت بعد تجربتها الأولى في الانتحار إذ يرى أن « الالهة الكلبة أو الفاسقة لا تقبل بسهولة فكرة أن تقتل بذات بديلة وأنها فى الحقيقة تقاتل بشراسة لتظل حية كى تستغل وتستخدم (الآخرين) ».

هؤلاء لم يكفهم فيما يبدو موتها فى الثلاثين، كما يتعامون عن أن التجربة الأولى لو كانت نجحت لكانت الشاعرة قد ماتت فى سن التاسعة عشرة قبل أن تكتب كل الأعمال التى عاشوا هم ليتكسبوا بالكتابة عنها .وهؤلاء لا يحبون التوقف كثيرا أمام من اختارت أن تتنفس الغاز بجرعات أخيرة وكبيرة فى مقابل من كتبت الشعر عن خيانته لها وظل يتنفس هواء نقياً ويكتب أشعاراً عن البيئة والكائنات. ثم هجرها إلى عشيقته آسيا جوتمان .. ثم يتزوج من آسيا لتنتحر هذه بدورها ولكن مع ابنتها منه بعد سبع سنوات ليستمر الشاعر القوى تيدهيوز الذى« يغسل جسده من كل الميتات » كما يصف النهر فى قصيدة بنفس الاسم ،والذى لا أذكر أنى قرأت نقداً يصف شعره- الذى قرأته ويعجبنى ولكن ليس كما يعجبنى شعر سيلفيا- بأنه يصطنع أو يناور أو يطمح إلى« الاستغلال المحسوب » .على كل هؤلاء سترد سيلفيا :الحياة-عنف أكبر من الموت ». أكثر من هذا ويثير القرف أن نقرأ للبعض أن سيلفيا « كانت هى التى طلبت منه مغادرة بيت الاسرة عندما علمت بخيانته »

لا. كان يجب أن تجهز كوباً من العصير وطوقاً من الورد ! كيف إذن يكون مسئولا عن موتها وهو الذى غادر البيت بناء على طلبها ؟ سنعرف ممن يمسحون البقع عن أنفسهم بمهارة أن العصابى المضطرب لا ذنب لأحد فى محاولته إشعار العالم بالذنب وسنتعلم أن توقيع العنف على العالم قد يأخذ شكل الانتحار بينما تيد القوى يعيش حياة حافلة وصامتة إزاء موت نسائه . ثم بعده ٣٥ عاماً ينشر قصائد «رسائل عيد الميلاد» -شعر جميل يخص مرحلة علاقته ببلاث ينضح بصوت يوحى بأنه ليس مسئولا عن فعلتها .. لكنه مع ذلك يريد المغفرة . ربما لأنه كان يقترب من السبعين (مات وعمره ٦٨ عاماً).

يقول:

«رفضت التأويل . ورأيت
أن العالم فى داخلها
وقع فى غرامى دون أن تدرى هى.
ساعتئذ كان العالم فى داخلى أنا.
قد وقع فى غرامها ، ولكننى كنت أدرى».

وهو ملخص للفارق بينهما رغم الطبيعتين الخلاقتين. تنتحر.

التعب الوجودى .. التعب من التعب ليس فقط نتاج طبيعة «فلتة» بالتأكيد وإلا فلماذا لم يؤد تعب لدى الوجوديين الكبار أو العدميين الكبار شأن سارتروكامو إلى الانتحار ؟ . ألم يتكلم كامو عن الموت «النبيل» الذى يسعى فيه المنتحر إلى الموت لأجل المعرفة .. ثم لم يفعلها هو؟.

شئ آخر فى كيمياء المنتحر وليس فقط ما يدفعه إليه الآخرون.

«كم أود أن أومن بوجود الحنان».

لن يتبدل هذا الاحتياج لدى سيلفيا .ما سيحدث فقط هو أن يقابل الاحتياج بشراسة أكبر من الواقع والأحباب وربما يكبر الاحتياج مع كل قسوة.

«أنا وحيدة كالعشب .ما الذى أفتقده؟.

هل سأجده أبداً ،كائنا ما يكون؟.

خوفها من أن تنقطع عما اعتبرته «تجاربالأنوثة الطبيعية» كان مزمنا .. الزواج والأكثر أهمية الأطفال كانا من المسائل التى لابد من تحقيقها حتى نجدها تكتب إلى أمها:

«كل ما أطمح إليه أن أصبح كاتبة صغيرة ماهرة وهو ما سيجعلنى سعيدة بما يكفى». وفى جامعة كمبردج انشغلت بمهمتين -الدراسة والعثور على زوج يمنحها بيتا وعائلة فتقول لأمها «أحيانا أفكر أننى يمكن أن أتزوج فقط لأحصل على أطفال إذا لم أقابل أحداً فى العامين الحاليين» وعندما كانت تذكر الكتابة كانت تدرجها فى آخر القائمة.

الناقدان الأشهر جيلبرث

وجوبار عقدا مقارنة بين أعمالها وأعمال الشاعرة الأمريكية إميلى ديكنسون التى كانت تنتمى إلى زمن آخر فكلا المرأتين تكتبان بأكثر أشكال التوتر الذى ينجم عن مواجهة الآخر الذكورى الذى يتم اختزانه كرمز للذنب أو صورة أب سيد صامت وسادى ،وكلاهما يرى المرأة الشاعرة تهرب من إشكاليات الحياة أو تلتف حولها وهى استراتيجيات نسائية لا تواجه المشكلات فى العمق.

ولأننى قرأت الشاعرتين أضع يدى بقوة على هذا الهيام بالموت وهذه الوحدة المبتئسة التى تتغنى بنفسها رغم أن هيوز لايرى غنائية فى شعر بلاث . الوحدة إدانة للآخر .هكذا أفهمها وعناصر الطبيعة فارعة فى عمل ديكنسون أما لدى بلاث فالطبيعة تنز عليها الروح ولكن بطرح يحاول الاحتكاك بالعقلى . ربما كانت بلاث تلعب دور المرأة الغول لكن الاختلافات بينها وبين ديكنسون أكثر من أن تحصى فليست هى من رفضت أن تكتب أشعاراً ممهورة باسمها وليست هى من ظلت تعيش فى «سندرة» بيت العائلة وتمتنع عن الزواج ولا تخلع عنها الملابس البيضاء . ليست هى وإنما ديكنسون.

هل كانت تعانى هوساً مرضياً بذكرى موت أبيها أوتوبلاث ذلك النازى والعالم البحاثة . هيوز كان عليه إذن أن يكون أبا لا حبيبا فقط .. دور قد لا يعجب البعض وخاصة ذوى الطبيعة الشديدة النفرة مثله .فى قصيدة طويلة بعنوان «أبى» تقول الشاعرة:

ماذا سأفعل– إنه ينشج بشدة
صوت ذلك الكلب الصغير بداخل القلب
إغفر للتى تطرق بابك طلباً للمغفرة.
أبى– أنا كلبتك ، ابنتك ، صديقتك
لقد كان حبى هو الذى أماتنا.

ويبدو أنها هى التى لم تغفر له الموت .كانت فى الثامنة أو التاسعة عندما حدث أن مات أوتو بلاث عالم الطيور ،والحشرات والأسماك وأستاذ البيولوجيا بجامعة بوسطن فصرخت «أنا لن أكلم الله أبدا بعد الآن» .هيوز يشرح مرة كيف صنع لها طاولة من الخشب فى قصيدة. ربما كانت تعى المحنة وعبء صورة الأب وربما يمكن قراءتها كاعتراف بالمسئولية عن فعل الانتحار:

لم أكن أعرف
أننى صنعت وجهزت باباً
ينفتح لكى يفضى مباشرة إلى قبر أبيك.

. سيلفيا لم تتمن التميز لأطفالها

.فى إحدى خطاباتها ستكتب : «يمكن أن أصدق أسطورة مولد حواء من ضلع آدم كما لم يحدث من قبل .القصة حقيقية فهذا هو موضع انتمائى . بعيداً عن تيد أحس كما لو أننى أعيش برمش واحد فقط من عيونى . إن كل ما أفعله مع تيد وله يكتسب إشراقا سماويا حتى ولو كان الكىّ والطبخ .همها الأساسى كان «كيف تبهجه وتوفر له مكاناً مريحاً -بكلماتها -فأن «أجد رجلاً كهذا واجعله أفضل رجل رآه العالم- يالها من مهمة عمر!».

لذلك حتى عندما يبدأ زواجهما فى التصدع بحلول ربيع ١٩٦٢ (هى انتحرت فى بواكير ١٩٦٣) نجدها ما زالت تتكلم عن النعم التى تحظى بها: «زوجى الرائع وطفلين جميلين وفلاحة الحديقة وتربية النحل» بينما تتغير النبرة تماما عندما يهجرها . ستبدأ تنظر إلى نفسها كامرأة مستقلة موهوبة ربما غار من موهبتها إلى حد الرغبة فى العقيمات «مثل أخته وتلك المرأة» والمرأة كانت آسيا جوتمان . وسوف تكره منذ الآن وإلى آخر لحظة فى عمرها القصير بيتهما الريفى الذى اشترياه فى الريف بعد فترة من الاقامة فى لندن.

«أفتقد العقول وأكره حياة البقر هذه .. أحارب من أجل هواء وحرية وثقافة ومكتبات المدن «وتبدأ التفكير فى تأسيس صالون أدبى خاص بها فتكتب إلى أخيها:

«أشعر أننى اكتشفته وعملت لأحرره كى يكتب طيلة ست سنوات» بينما لأمها تقول بحزن ومهانة « العفونة التى عشتها ، رغبته فى أن يقتل كل ما عشت لأجله طوال ست سنوات بقوله أنه فقط كان ينتظر فرصة للخروج وأنه كان ضجراً ومختنقاً بى وأننى شمطاء فى عالم من النساء الجميلات اللواتى ينتظرنه».

فى قصيدتها الشهيرة والفارقة «السيدّة إليعازر» البطلة تدعى أن الموت فن تثابر عليه:

هناك غرامة
على رؤية ندوبى ، غرامة
لسماع قلبى
وهناك غرامة ، غرامة باهظة جداً
على الكلمة أو اللمسة
أو بعض الدم
أو قطعة من شعرى أو ملابسى».

ربما لأنها تتكلم فى القصيدة عن مسرحة الموت باستهزاء من الباطن وتتكلم عن نفسها بتلك النرجسية الصحية والتى هى رد فعل كذلك تكلم النقاد عن الادعاء أو النبرة

المصطنعة.

ثم أيضا تقول:

« السيد الله، السيد الشيطان

احذرا

احذرا

فمن الرماد

أقوم بشعرى الأحمر

وآكل الرجال كالهواء »

نساء بلاث الشعريات هن اللبؤة أو السيدة إليعازر أو ملكة النحل أو العذراء الباهتة وكلهن يتميزن بنوع من العنف الجنسى المضمر . ثمة إشكالية أخرى شكلت سيكولوجيتها فالبعض يقطع بأن أوريليا بلاث أمها كانت يهودية (فى مقابل الزوج النازى الهوى) وقد ساعدتها سلبيتها على انجاز وظائف الأم والسكرتيرة الخاصة للأب ومساعدته فى أطروحة دكتوراة كان يعدها وبالنهاية أهلتها لحياة زاهدة عقب موت الزوج بانسداد فى الأوعية الدموية.

ستلحظ أوريليا ذات يوم ما يشبه الجروح العميقة التى لم تلتئم تماما فى سيقان ابنتها وعندما تسألها سوف تجيب «كنت أريد أن أعرف ما إذا كنت أمتلك الشجاعة» فى ذلك اليوم جذبت سيلفيا يدّى أمها فجأة وبعنف بيدين ساخنتين وهى تصرخ «آه يا أمى .. العالم عفن جداً. أريد أن أموت . لنمت سوياً».

فى يناير ١٩٥٤ تعود سيلفيا بعد تجربة الانتحار إلى «العالم الخطر المزعج بفوضاه» ، فيكون أول ما تفعله -بقرار- هو أن تفقد عذريتها ثم تصبغ شعرها وتبدأ ممارسة دور المرأة المغوية اللعوب لتجمع الرجال بنفس السهولة التى جمعت بها الدرجات العليا فتحتفظ بأكثر من عشيق فى نفس الوقت .كان أحدهم ضابطا بالبحرية ويعتقد أنها عذراء وتصلح زوجة مثالية كفتاة أمريكية تنتمى إلى الطبقة الوسطى ولا يعلم شيئا عن التجريب الجنسى الذى كانت قد بدأته وتراه «بوهيمية صحية» استمرت عليها بعد أن صدمت فى أكثر من حبيب وفوجئت بعدم عذريته ثم خيانته التالية لها . وظل الحال هكذا حتى قابلت هيوز.

« أريد فيما أظن أن أكون كلية المعرفة . أظن أننى أحب أن أسمى نفسى : الفتاة التى أرادت أن تكون الله» . لكن لو لم أكن فى هذا الجسد أين كنت سأكون ؟. ربما قدرى أن أظل مصنفة ومؤهلة .. لكن .. آه .. أنا أصرخ ضد هذا التصنيف أنا أنا.. أنا قوية.

لكن إلى أى مدى أنا أنا». هذا ما كتبته فى مفكرتها عام ١٩٤٩.

فى قصيدة عنوانها «حرق الساحرات» ستعترف سيلفيا:

«أسكن

صورتى الشمعية عن نفسى
،جسد دمية».

وفى عام ١٩٦٢ أي قبل انتحارها بعام واحد تكتب الشاعرة مقالا قصيرا بعنوان «السياق» تشرح فيه موقفها من العالم وتحدد السياقات ذات المعنى فى ما يتصل بأشعارها:

«قضايا العصر التى تشغلنى فى الوقت الراهن هى الآثار الجينية التى لا حصر لها للسقوط (من التاريخ) ومقال وثائقى عن الزواج المرعب والمجنون والكلّى القدرة لرأس المال والعسكريتاريا فى أمريكا.

هل يؤثر هذا على نوع الشعر الذى أكتبه ؟ نعم ولكن بطريقة جانبية. لست ملهمة بلسان مثل النبى إرميا رغم أننى قد أعانى أرقاً كافياً أمام رؤيتي النبوئية : أشعارى قد لا تكون عن هيروشيما ولكن عن طفلة تتشكل إصبعا فإصبع فى الظلام. وهى ليست عن ذعر الإبادة الجماعية وإنما عن عتمة القمر فوق شجرة الطقسوس الصنوبرية فى مقبرة قريبة.. ليست عن شهادات الجزائريين المعذبين (بفتح الذال) ولكن عن الأفكار الليلية لجرّاح متعب. وبمعنى ما فإن الأشعار انحرافات. لا أظن أنها مهرب وبالنسبة لى فإن القضايا الحقيقية لعصرنا هى قضايا كل عصر- ألم ودهشة الحب ، الانتاج فى كل صوره: لأطفال ، لأرغفة الخبز ، للوحات ومبان والحفاظ على كل الناس فى كل الأماكن وهو الأمر الذى لا يفتقر تهديده من قبل أى كلام مجرد ومزدوج عن «السلام» أو «الأعداء الذين لا يمكن تغييرهم». ولا أعتقد أن شعر المانشيتات يمكن أن يهم الناس بعمق أكثر ما تهمهم المانشيتات وإذا لم تنشأ القصيدة المواكبة للحظتها من شئ أقرب إلى العظم من ذلك الحب العام والمتقلب للبشرية ككل بحيث تكون بحق ذلك الشئ الفريد- قصيدة حقيقية -فستكون فى خطر من التعرض للإتلاف بنفس السرعة التى يتعرض بها ورق الصحيفة لذلك»:

رغم كل هذا ظل النقاد يرون فى شعرها ذاتية بأكبر مما تحب هى أن تعترف ؛ ولا أرى أن ثمة ما

يستوجب الانكار أو الاعتراف فالفن كله وفي عمقه ذاتي والشعر أكثر ذاتية من الرواية مثلا .. أو كيفما تريد أن تفعل بالجنس الأدبى الذى تستخدمه وربما النقاد تشوشوا أو لم يستطيعوا تجاهل حقيقة انتحارها حتى وهم يكتبون عن شعرها.

ما هذا الوجه ، الوجه
القاتل فى اختناق الفروع؟.
أحمضته الشعبانية تقبّلنى
يجمد الارادة .هذه هى الأخطاء المنعزلة البطيئة
التى تقتل ، تقتل ، تقتل

كتبت بلاث سلسلة من القصائد عن النحل الذى كانت تربيه فى مناحل . وتميزت المجموعات بتضفير القضايا النسوية مع التاريخ النابليونى بينما ظل الحس العدمى يتصارع مع مفردات لكون كامل ينهار فبدأت تشع بالانتماء إلى الموت الذى يسيطر على نبرة قصائد ما قبل الوفاة .. وطبعاً ودائما كانت هناك السخرية:

الأبدية تضجرنى
لم أرغبها أبداً.

وتشع روحها فى هذه المرحلة أيضا بعزلة أكبر من قدرة مجتمعها على قبولها والخطر أنها ربما كانت بأكثر من توقعها لقدرتها على تحملها . ظلت كامنة رغبة أخرى فى الفوران وظلت الحاجة إلى« الفرك » فى الاعماق تصطدم بسطوح الآخرين وظلت تتحرك من المطلق إلى النسبى ضمن أمل العثور على توازن ما وتسخر من تفضيل النفع على الحب والزيجات الواهية المحزنة التى تحيطها .وفى كل الأحوال كانت تستثنى نفسها كما نفعل:

« أنا نقية بأكثر مما تستحق
أو يستحق أحد
جسدك
يؤلمنى كما يؤلم العالم الله ».

لم تتخل عن ادراكها أن حماية النفس وتعريف النفس يتوقفان ببساطة على قدرتها على أن تنتقل بسرعة من حالة إلى أخرى وهى تذرو عنها بعض « النفوس العاهرة » القديمة لتكتسب أخرى بديلة . لم تتخل عن هذا الا عندما قررت التخلى عن الحياة ورغم ابتهاج مؤقت بالقدرة الأخيرة لديها- كما أسلفنا -على أن تنعزل.

المجلدات الشعرية الأخيرة تفضح هذا وتكشف تنامى الأزمة من حيث تعتقد صاحبتها أنها وجدت الحل . القصائد تتعامل مع العالم من وهم قوة جديدة أو مركز لجاذبية عاطفية وفنية تبدو باهتة أمام وضوح كان

يميز أوقات سابقة .فى صفحة بتاريخ ٢٦ فبراير ١٩٥٦ كتبت فى مفكرتها بالجامعة:

«أظن أن أكثر ما يرعبنى هو موت الخيال .عندما تكون السماء فى الخارج وردية فقط وأسطح البيوت سوداء فقط . هذا هو العقل الفوتوغرافى الذى بتناقض يقول الحقيقة عن العالم لكنها الحقيقة التى لا قيمة لها.

ما أرغب فيه هو تلك الروح التوليفية ، القوة المشكّلة التى تدفق بخصوبة وتشكل عوالمها الخاصة بابتكار أعظم مما يستطيعه الله».

لا أحب الاستشهاد برأى هيوز فى شعرها إذ لم يكن يرى فيه نبرة السيرة الذاتية المباشرة التى تميز أشعار أن سيكستون وروبرت لاول لكنه أرتأى أن حقائق الحياة وهزات التشظى والتجدد كلها من القضايا التى عبرت عنها سيلفيا مستخدمة فكرة القناع- أقنعة تحملها شخصيات مسرحية لها صفات تبدو خارقة أو فوق بشرية . لكن الحقيقة أن قصائدها الأولى فقط هى التى يمكن القول بتقاطعها مع ديكنسون التى أشرنا إليها ومع والاس ستيفنز وثيودور روثكه . ثم أن افتتان الزوجين الشاعرين بمسائل السحر والتنجيم دلف إلى تيمات قصائدهما مع تباينات واضحة تتمثل فى إتكاء هيوز على قراءات الثقافة المتخصصة- ليفى شتراوس وكارل يونج وغيرهما بينما سيلفيا تحيل إلى أغوار النفس .هو يصدق الشراسة التى تخفى نفسها تحت الأشياء من قبل أن تتبدى . يصدق أن هناك حيوانية فى النفس وهى تنتمى فى توصيف عدد من النقاد إلى العباقرة المجددين نساء ورجالاً ولا يسكن دهاليزها السواد الذى يفعم رؤيته حدتها فى الأعصاب إذ كانت دائما على شفا الصراخ. لم تكن ترغب فى تعاطف أو مساندة بل فى صحبة تليق بأرملة فى الحداد.

مدارك

هناك ذلك الجدار الأبيض ، الذى تخلق السماء
نفسها فوقه
بلا نهاية ، أخضر ، لا يمكن لمسه
الملائكة تسبح فيه وكذلك النجوم بلا مبالاة
هذه وسائطى
والشمس تذوب على هذا الجدار
تنزف ضوءها.

جدار رمادى الآن ، بمخالب ودم
ألا توجد طريقة للخروج من العقل؟.

الخطوات على ظهرى تنزل كحلزون فى بئر
لا توجد أشعار أو طيور فى هذا العالم
هناك فقط حموضة.

هذا الجدار الأحمر يجفل طول الوقت
قبضة حمراء تنفتح وتنغلق
حقيبتان رماديتان من ورق
أنا مصنوعة من هذا ، ومن الذعر
أن يتم الاندفاع بى تحت صلبان
وصور للعذراء المنتحبة

على جدار أسود تلف طيور غير محددة
رؤوسها وتصرخ
لا يوجد حديث عن الخلود بين هؤلاء!.
الفراغات الباردة تقترب منا:
إنها تتحرك بسرعة

كلمات أخيرة

لا أريد صندوقا عادياً . أريد ناووساً
له خطوط نمر ووجه فوقه
مستدير كالقمر لأحملق
إلى أعلى
أريد أن أنظر إليهم عندما يأتو
يقطفون المعادن الغبية والجذور
إنى أراهم من الآن– الوجوه الشاحبة البعيدة كنجوم
الآن هم لاشئ . ليسوا حتى أطفالاً
أتخيلهم بدون آباء أو أمهات مثل الآلهة الأولى.
سوف يتساءلون هل كنت مهمة ؟
يجب أن أسكّر وأحفظ أيامى كفاكهة
مرآتى تغيم
بضعة أنفاس أخرى وسوف لن تعكس شيئا
الورود والوجوه تبيّض كملاءة.

لا أثق فى الروح . فهى تهرب مثل بخار
فى الأحلام عبر فتحة الفم أو العين . لا أملك أن أوقفها
ذات يوم لن تعود . لكن الأشياء ليست كذلك
فهى تبقى بلمعتها الفائقة الخاصة والصغيرة
تكاد تحدث صوتاً كالقطط.

عندما يصيب البرد كعوب قدمى
فإن العيون الزرقاء لفيروزى سوف تمنحنى العزاء
دعونى آخذ أوانى طبخى النحاسية ، دعوا آنيتى الحمراء
تتفتح من حولى كزهور الليل
برائحة طيبة.

سوف يلفوننى فى الضمادات
ويخزنون قلبى تحت قدمى فى طرد أنيق
سوف أتعرف على نفسى بصعوبة
ستكون هناك ظلمة
وبريق هذه الأشياء الصغيرة
سيكون أجمل من وجه عشتار.

الناحلون

إنهم دائما معنا ، الناحلون
بأبعادهم الهزيلة مثل الرماديين
على شاشة سينما .هم غير حقيقيين ، نحن نقول:
كان ذلك فقط فى السينما ،فقط فى الحرب
التى تصنع المانشيتات الشريرة
عندما كنا صغاراً وتضوروا هم من الجوع
وصاروا شديدى النجول ولم تكتسب أطرافهم التى كالفروع
الاستدارة مرة أخرى
على الرغم من أن السلم كور كروش الفئران
تحت أحقر الموائد
كان ذلك فى أطول صراع مع الجوع
عندما عثروا على موهبتهم فى الإصرار
على النحول
وعلى أن يأتوا- فيما بعد-
فى أحلامنا السيئة ، أذاهم ليس البنادق
ولا الشتائم
وإنما صمت نحيل
ملفوف فى جلودهم الملأى بالبراغيث كالحمير
فارغون من الشكوى وإلى الابد
يشربون الخل من أكواب الصفيح
: يرتدون
الهالة النورانية غير المعذبة
لضحية القرعة
لكن جنسا نحيلا وطحلبيا هكذا
لم يكن ممكناً أن يظل فى الأحلام
أن يظل أفراده ضحايا خارجيين
فى البلاد المضغوطة للرأس
أكثر مما يمكن للمرأة العجوز فى كوخها الطينى
أن تقطع اللحم السميك
من جانب القمر السخى
عندما يحل بقدمه ليلا فى حديقتها
إلى أن يقشر سكّينها
القمر إلى قشرة صغيرة من الضوء

الناحلون لا يطمسون أنفسهم
مثل رماد الفجر الذى يتحول إلى أزرق وأحمر

حتى تصبح حدود العالم واضحة
وتمتلئ باللون
هم يصرون على الغرفة المضاءة
بالشمس
على تجمد ورق الحائط بزهر
الكرنب
وأعواد العنبر
تحت ابتساماتهم النحيلة

وقرابتهم الذابلة
آه كم يساعدون بعضهم!.
نحن لا نمتلك براري غنية
وعميقة بما يكفي
لتصمد أمام كتائبهم الخشنة
انظروا كيف تتبطط سيقان
الأشجار
وتفقد لونها البنّي الجميل
فقط إذا ما وقف الناحلون في
الغابة
ليجعلوا العالم يصاب بالنحول
كعش نحلة
ليجعلوه أكثر رمادية ،
بدون-حتى- أن يحركوا عظامهم.

إمرأة عاقر

الرحم
يخشخش جرابه
القمر يأذن لنفسه بالانصراف من
الشجرة

دون مكان يذهب إليه

أرضى يد بلا خطوط
الشوارع محزمة فى عقدة
العقدة أنا

ذاتى هو الوردة التى حققتها
هذا الجسد
هذا العاج
إلهية مثل صرخة طفل
عنكبوتية ، أنسج المرايا
وفية لصورتى

لا أنطق شيئا سوى الدم
ذقه! أحمر داكن
وغابتى

جنازتى
وهذا التل وهذا الالتماع
بأفواه الجثث

ما ينباد

مرة كنت عادية
وجلست بجوار شجرة الفاصوليا
التى تخص أبى
أطل من أصابع الحكمة
الطيور كان بها لبن
وعندما أرعدت اختبأت تحت
حصاة مبططة

أم الافواه لم تحبني
الرجل العجوز انكمش إلى دمية
آه أنا أكبرُ حجماً من أن أعود إلى
الوراء
لبن الطيور ريش
وأوراق الفاصوليا خرساء كيدين.
هذا الشهر لا يصلح للكثير
الموتى ينضجون في أوراق
العنب
هناك لسان أحمر بيننا
أمي، لتظلي خارج مخزن حبوبي
ها أنا ذي أصبح أخرى.

يا رأس الكلب يا ملتهم
أطعمني توت الظلام
الجفون لا تنغلق . الزمن
يحل من الحبل السري العظيم
للشمس
لمعته اللانهائية

يجب أن أبتلع كل الأشياء.

أنت

كالمهرج ، تكون أسعد ما تكون
وأنت قائم على يديك
وأقدامك إلى النجوم ، في
جمجمتك قمر
لك خياشيم كسمكة
هناك بداهة تفعص شكل الطائر
المنقرض
مغلف في نفسك
كملف للخيوط
تسحب ظلمتك في شبكة صيد
مثل البوم
صامت مثل فجلة في الرابع من
يوليو
إلى عيد الأغبياء
يا من تعلو كثيرا يا رغيفي
الصغير

غامض كالضباب ، مبحوث عنك
كالبريد
أبعد من استراليا
أطلس محني الظهر وجمبري
مسافر
مستكن كبرعم
وتشعر بالألفة كسمكة رنجة
صغيرة
في دورق المخللات
أنت سلة ملأى بسمك الثعابين
ميال للقفز المتصل كحبة
فاصوليا مكسيكية
على حق مثل معادلة ثم حلها على
نحو صحيح
لوح أردوازي نظيف ، بوجهك
عليه.

مقطع من القصيدة الطويلة «هدية عيد ميلاد»

هل من المستحيل عليك أن تترك
شيئا يذهب وتدعه يذهب كاملاً؟.

هل يجب أن تقتل كل ما يمكنك قتله؟.
هناك شئ واحد أريده اليوم
وأنت وحدك الذى يمكن أن تمنحه لى.

إنه يقف عند نافذتى كبيرا كالسماء
إنه يتنفس من ملاءاتى ، المركز البارد الميت
حيث الأعمار المسكوبة تتخثر
وتتجمد فى تاريخ

لا تدعه يأتى بالبريد إصبعا فإصبع
لا تدعه يأتى شفاهة والا سأكون فى الستين
عندما يتم تسلمه كله وأكثر خدرا
من أن أستخدمه
فقط أسدل الحجاب ، الحجاب ، الحجاب
لو كان هو الموت

سأكون معجبة بجديته العميقة ، بعيونه اللازمنية
وسأعرف أنك كنت جاداً.
سوف يكون هناك نبل إذن ،
سوف يكون هناك عيد ميلاد
والسكين لا تقطع وإنما تدخل
نقية ونظيفة كصرخة طفل
والكون ينزلق من جانبى.

خراف فى الضباب

التلال تدخل بخطوتها فى البياض
الناس أو النجوم
ينظرون لى بأسى ، أخيب أملهم.

القطار يترك خطاً من هواء
إبطئ
أيها الحصان فى لون الصدأ

الحوافر والأجراس المصلصلة
طيلة اليوم
الصباح يسوّد
زهرة مهجورة
عظامى تحمل سكوناً والحقول

البعيدة تذيب قلبى

تهدد بأن تدخلنى الجنة
بلا نجوم وبلا أب ، مياه سوداء.

***

كتاب

" شفرات نص " صلاح فضل :
جهد كبير وهفوات صغيرة

ماهر شفيق فريد

عن دار الآداب البيروتية ظهر خلال ١٩٩٩ كتاب الدكتور صلاح فضل ، أستاذ الأدب العربي بكلية الآداب ، جامعة عين شمس " شفرات النص : دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد": وهو الطبعة الثانية ، مزيدة ومعدلة ، من كتاب ظهر بالقاهرة لأول مرة في ١٩٩٥ ، ولم يتلق منذ ذلك الحين ماهو جدير به من الاهتمام والدرس.

أما السيميولوجيا التي يعمل العنوان الفرعي للكتاب اسمها فهي علم العلامات (. من جذر يوناني معناه: معرفة العلامة) ويغطي كل رقعة العلامات التي يستخدمها بنو الانسان في التوصيل: من كلمات وإيماءات وشعارات وكتابات على الحائط وإعلانات تجارية وموسيقى ورموز مورس التلغرافية وأحذية وملابس وطعام وشراب وطقوس ورموز ، إلخ .. استخدمت الكلمة في القرن السابع عشر لتدل على لغة العلامات ، ثم صيّرها علما اللغوي السويسري فردنان سوسير والفيلسوف الأمريكي تشارلز سوندرز بيرس . وفي قرننا العشرين رفع منها القواعد الناقد الأدبي الفرنسي رولان بارت ، صاحب " عناصر السيميولوجيا " ، وأقران له من نقاد الغرب (انظر " معجم المصطلحات الأدبية" لمؤلفه ج.ا. كدون ، كتب بنجوين).

وفي بلادنا صدر عن دار إلياس العصرية في ١٩٨٦ كتاب للدكتورة سيزا قاسم والدكتور نصر حامد أبو زيد عنوانه " مدخل إلى السيميوطيقا: مقالات مترجمة ودراسات " وقد ضم أبحاثا قيمة لإميل بنفنست وتشومسكي ومايكل ريفاتير ويوري لوتمان. وبان موكاروفسكي وغيرهم ، فضلا عن مقالات من أفلام فريال غزول وأمينة رشيد وآخرين . كان هذا الكتاب الرائد هو التأصيل النظري لهذا العلم الجديد وبقي أن يطرحه نقادنا الأدبيون على صعيد المساءلة

والاختبار والتطبيق ، وهذا مايفعله صلاح فضل فى هذا الكتاب .

إن صلاح فضل (وهو إلى جانب الدكاترة جابر عصفور وأحمد درويش وعبد المنعم تليمة ومحمد عبد المطلب أهم قيم معاصرة فى حقلنا النقدى اليوم) ينطلق من اعتقاد مؤداه أن " فن الأدب فى جوهره إضاءة للوجود بنور الوعى ، وإنضاج للحياة على نار المعاناة الخلاقة" (ص٦) . وبهذا الاعتقاد الذى ظل ملازما له منذ البداية تنقل بين عدد من المناهج النقدية كرس لكل منها كتابا أو أكثر : جماليات الواقعية ، البنيوية ، المناهج الأسلوبية ، ثم هاهو ذا يرتاد هنا أفقا جديدا هو أفق السيميولوجيا : ليس فى هذا شبهة تذبذب أو تردد ، وإنما هو حب الاستطلاع الملح الذى يتسم به العقل النقدى الأصيل إذ يطمح إلى ارتياد كافة الدروب ، واختبار مختلف الأدوات ، وامتحان شتيت المناهج على محك التجربة الفعلية . لهذا غلب على مقالاته الأربع عشرة هنا طابع التطبيق ، واستخفى التنظير فى المؤخرة : متواريا ، ولكنه هناك.

وكما هو الشأن مع سابقيه ومجايليه من أصحاب الدراسات العربية الذين استكملوا دراستهم فى أسبانيا (عبد العزيز الأهوانى ، أحمد هيكل، محمود على مكى ، الطاهر مكى ، عبد اللطيف عبد الحليم ، حامد أبو أحمد ، سليمان العطار ، إلخ ..) يطل صلاح فضل على الثقافة العالمية من نافذة اللغة الأسبانية ، ويكن ودا عميقا - كما هو واضح - لناقدها الكبير داماسو ألونسو ، كما يقرأ بها نقادا أوربيين وأمريكيين مثل هانز ياوس وأمبرتو إيكو وجيفرى هارتمان وفولفجانج آيزر ويوليا كرستيفا . ولكنه لايفقد قط انتماءه العربى فى غمرة الانبهار بهذه الأسماء الأعجمية ، فهو - كأستاذه محمد غنيمى هلال - باحث انغرس فى تربته اللغوية والقومية أولا حتى صارت تجرى فى دمه قبل أن ينتقل إلى دراسة هؤلاء الأغراب .

يقسم صلاح فضل كتابه إلى قسمين : شعرية القصيد ، وشعرية القص . ففى القسم الأول يتحدث عن ديوان البياتى " مملكة السنبلة" متأملا استخدامه للضمائر النحوية ، وعن ديوان " شجر الليل " لصلاح عبد الصبور ، وعن أعمال الشاعر البحرينى على الشرقاوى ، وعن ديوان " سيرة البنفسج " لحسن طلب ، وعن حوار التماهى بين طه حسين والمعرى والمتنبى . كما يتحدث عن قضايا أشد عمومية مثل بعض الملامح الأسلوبية فى شعرية الحداثة ، وعن الموشحات الأندلسية بين الانحراف والتناص (وهى إضافة مؤكدة إلى دراسات جارثيا خومث وعبد العزيز الأهوانى وزكريا عنانى السابقة وعن احتياجات المتلقى للخطاب الشعرى المعاصر .

أما القسم الثانى - شعرية القص - فيتناول أعمالا مفردة مثل " أولاد حارتنا " لمحفوظ، و" دعاء الكروان"

لطه حسين ، ومجموعة " العتب على النظر" ليوسف إدريس ، و" بيت الياسمين" لابراهيم عبد المجيد ، ومجموعة قصصية من أدب الإمارات العربية المتحدة ، ثم مقال ختامي عن لغة الدراما ودرامية اللغة مفرقا بين فن الرواية وفن المسرحية (وهو موضوع سبق إلى الكتابة فيه - من أصحاب الدراسات الانجليزية - الدكتور أمين العيوطي).

وفي هذه المقالات كلها يسعى صلاح فضل إلى فك شفرات النص ، وإماطة اللثام عن جمالياته ، ملتفتا إلى الاختلافات بين الأنواع الأدبية ، وبين الشعر والنثر . وقيمة هذه المقالات مزدوجة . فهي من ناحية تعين القارئ على زيادة فهمه واستمتاعه بالنص المنقود ، وهي من ناحية أخرى ساحة اختبار لهذه المناهج النقدية الجديدة ومايواكبها من خطوات اجرائية وأدوات تحليلية مقارنة . والحق أن المؤلف يخرج مظفرا من كلا الامتحانين : فهو قد نجح في أن يتغلغل عميقا في نصوصه المختارة وأن يكشف عن ثراء تركيبها ونسيجها - طبقة وراء طبقة - ثم هو قد أثبت جدوى هذه الأدوات وانضباطها وعلميتها وصلاحيتها للتطبيق على نصوص أخرى شعرية وقصصية ومسرحية ، فضلا عن نصوص السير الذاتية وتراجم الأغيار وأدب المقالة وأدب الرحلات وغيرها.

ويبرع صلاح فضل - بما يملك من ثقافة أدبية غزيرة وذائقة مرهفة - في تلمس أوجه الصلات بين أعمال قد لاتبدو متقاربة في الظاهر ، وفي استكشاف جوانب التناص بين نصوص متباعدة زمانا ومكانا ولغة . إنه يجد مثلا في قول عبد الوهاب البياتي " ينتظر الشمس لتشرق ثانية فوق الحمراء" إشارة إلى عنوان رواية همنجواي المستمد بدوره من التوراة " الشمس تشرق أيضا" (ص ١٤) . ويفطن إلى مشابه بين أبيات لعلي الشرقاوي وأبيات ذي الرمة العظيمة" عشية ما لي حيلة.." (ص ٦٠) على نحو لم يسبقه إليه أحد . وتحليله لأمثولة محفوظ الرمزية " " أولاد حارتنا" يجمع بين الدقة والشجاعة . كما أن مقالاته عن علي الشرقاوي وأدب الإمارات القصصي إضافة إيجابية إلى معرفتنا بأدب الخليج تنضاف إلى جهود سابقة لعلي الراعي ويوسف الشاروني وأحمد درويش ومحمد حسن عبد الله وفاروق عبد القادر عن أدب عمان والكويت والسعودية .

وفي مقالته عن صلاح عبد الصبور يتوقف عند قصيدة " تنويعات" حيث يرد صلاح على قول الشاعر الأيرلندي و.ب. ييتس" لقد صنع الانسان الموت" (ص ٣٨) وذلك مثلما يرد محمد ابراهيم أبو سنة في قصيدته " حتى يطلع قمر الحب" على قول الشاعر الرومانتيكي بيرون" إن هذا العالم شئ تافه إن اكتسب أو فقد" فيقول له:" ليس صحيحا يابيرون/ أن العالم شئ تافه" . على أن صلاح فضل لايبرز الإلماعة المضمرة في قصيدة صلاح المسماة "

فصول منتزعة من كتاب الأيام بلا أعمال" فهاهنا يبعث الشاعر المصرى ديوان الشاعر اليونانى هسيودوس (القرن الثامن قبل الميلاد) المسمى " الأعمال والأيام" عن حياة الفلاح ومشاغله عبر الفصول ، فيعكس عبد الصبور ذلك - وقصيدته مكتوبة فى ظل الاحباط القومى العام بعد هزيمة ١٩٦٧ - لتصير" الأيام بلا أعمال" : سنوات اللاسلم واللاحرب ، العجز عن الفعل ، حيث يترك الشاعر لسادته أن يستمنوا فى نومهم الآسن . والتناص هنا هام لايجوز إغفاله إذ هو - من طريق التضاد الساخر - وسيلة الشاعر إلى إبراز إحساسه بجريان الأيام إلى غير هدف ، ومرارة الاستنامة إلى الهزيمة ، وفراغ الوجود العاجز عن الفعل من الطاقة والمعنى .

كذلك أختلف مع صلاح فضل فى توكيده البعد " العام" فى شعر صلاح عبد الصبور على حساب البعد" الخاص" . عنده أن كآبة الشاعر " كآبة قومية لأنها لاتركن إلى هذا اللون الهادئ المتناغم من الحزن القارّ فى أعماق النفس متجهة للتأمل فى مواجد الحياة وأسرار الكون وإدراك عجز الانسان وقصوره تجاهها ، ولكنها تتولد من شعور يقينى بالصدمة التى تلقاها انسان لايستحق المهانة فى ظروف تاريخية واقعية مستفزة "(ص ٣١) . ويكرر الفكرة بعد بضع صفحات فيقول :" فصلاح لم يكن شاعرا حميميا ينظر إلى داخله بقدر ماتوجه للآخرين وخاطبهم "(ص ٤٨) . هذا كلام أشبه بحجازى منه بعبد الصبور ، أو هو لايمثل عبد الصبور إلا فى مرحلته الواقعية الاشتراكية الأولى قبل أن يحدث الانعطاف الكبير فى عمله مع ديوان " أحلام الفارس القديم" - وربما قبل ذلك - فيغدو من أكثر شعرائنا استبطانية وانكفاء إلى الداخل - دون تجاهل للخارج - وأكثرهم مضضا وجوديا ومرارة ميتافيزيقية . لقد قرأ صلاح فضل هنا السطح ، أو الجزء الطافى من جبل الجليد ، وغاب عنه - لاأدرى كيف - عذاب الشاعر الغائص فى الأعماق .

ويبدو صلاح فضل بعامة غافلا عن هذا البعد الوجودى فى عمل صلاح وغيره . إنه يتحدث مثلا عما يسميه " القلق الوجودى المترف" (ص ٨٦) فأى ترف تراه يعني؟ كركجارد الذى كتب كتبه بدمائه ، أم نتشه الذى عاش فكره مكتويا بناره ، أم سارتر الذى عانى - مع روكانتان - حس الغثيان ومجانية الوجود ولاضرورته ، أم هيدجر الذى صور الإنسان كائنا لقيطا قذف به إلى العالم دون غاية ولاعلامات طريق ، أم أورتجا إى جاسيت الأسبان الذى خبر الحس المأسوى بالوجود فى صميم كيانه ، إن كان هذا ترفا ، فماذا تكون الضرورة؟

لكن صلاح فضل يستحوذ على إعجابنا فى غير ذلك من اللحظات . إنه يكتب بشجاعة (مثلما فعل أحمد عبد المعطى حجازى وعبد اللطيف عبد الحليم وابراهيم حمادة) عن

نواحى القصور والفجاجة فى فكر نزار قبانى وشعره ، فاضحا تلك الأسطورة التى لاتروق إلا للمراهقين من الذكور والإناث (ص ٩٠) . وفى مقالته عن" أولاد حارتنا" – وهى تمثله ناقدا فى أحسن أحواله – يأتى بلمحة نقدية نافذة . إذ يلاحظ أن محفوظ يلجأ فى هذه الرواية إلى مايسميه الناقد " تكنيك التصغير" فبعد أن كان يتميز فى أعماله السابقة بنزعة التكبير الواقعى لحيوات الأشخاص والأجيال حتى تستغرق مجلدات عديدة ، فانه قد شرع هنا فى اتخاذ منظور فنى معاكس إذ يقف على مسافة بعيدة من مدى بصره ويحاول فى لقطة شاملة أن يحيط علما لابالمكان كله فحسب ، بل بالزمان برمته أيضا" (ص ١٨٨).

ومرة أخرى يجد المرء ذاته مختلفا مع الناقد حول عدد من الأمور . إنه يعجب إعجابا مسرفا برواية طه حسين " دعاء الكروان" ويورد مطريا قول آمنة:" ياللهول ، إن تدفقَ الينبوع ليشتد وإن الدم لينتشر من حوله انتشارا، إلخ" (ص ٢١١) . هذا كلام ميلودرامى رخيص (ماأشبه " ياللهول" هذه بخطابيات يوسف وهبى !) لاعمق فيه، وقد سبق لمندور أن نبه إليه ، بينما وقع على الراعى – مثل فضل – فى أسر بلاغته المبهرجة . وهل حقا ، كما يقول فضل ، انه مامن أحد جسد روح الاسكندرية " منذ زارها نجيب محفوظ لماما ، مثل ابراهيم عبد المجيد"؟ أين كتابا إدوار الخراط العظيمان" يابنات اسكندرية ، و" اسكندريتى" و" رباعية بحرى" لمحمد جبريل ؟ وماترى صلاح فضل يعنى بقوله " العجوز رينيه ويليك" ؟(ص ١٥٦) . ماالمقصود بالعجوز هنا؟ أترى فضل يتظرف أو يتفاكه؟ إذن فقد أخطأ وطاش سهمه ، فالمقام مقام جد لاهزل ، ومثل هذه المباحث التى تعتاص على الأفهام وتستأدى القرائح كدا وعناء لامحل فيها للفكاهة وإنما هى – كممدوح أبى تمام – حفاظ مُرّ ، وجد صارم ، وخلق صعب.

كذلك قد يشكو القارئ – مثلما أشكو – من فقرة كهذى :" هو ذو بعد كونى أنطولوجى فى مرحلته الأولى ، وله طابع معرفى ابتسمولوجى فى الثانية ، ويتمتع بأساس اكسيولوجى فى الثالثة ، وله سمة كوزمولوجية فى الرابعة ، وقوة ترنسندنتالية فى الخامسة ، وصفات فينومينولوجية فى السادسة ، وأيديولوجية فى السابعة " (ص ٧٦) . سبع كلمات أعجمية صعبة يلتوى بها اللسان وينتفخ الشدق ويمتلئ الفم ويعوج الفك ويدور معها العقل فى جملة واحدة ! لاعجب أن يفر القارئ العادى – فرار السليم من الأجرب – وينصرف مؤثرا السلامة عن كتابات الألسنيين والأسلوبيين والبنيويين والتفكيكيين والسيميولوجيين وما بعد الكولونياليين !

لم أجد – أنا المتهم ظلما بتصيد أغلاط الكُتّاب – سوى ثلاث هفوات



هينة فى كتاب يبلغ عدد صفحاته مائتين وخمسين صفحة ونيفا : يرسم صلاح فضل اسم الناقد الأمريكى وليم ويمزات :" وليم ويسمات "(ص ١٧) . يكتب " ضعف تأثيرهم على الجيل اللاحق "(ص ٦٩) وصواب حرف الجر: فى لا على . ويكتب " لكى نتوافر على تحليل الوظائف اللغوية " (ص ٢٤٧) والصواب : نتوفر.

لكن التوقف عن هذه البسائط مفاحكات لاتليق بناقد . هذا كتاب جليل لواحد من أهم نقاد العربية اليوم فيه من الأفكار الموحية واللفتات العقلية البارعة والقراءات الوثيقة لكل فقرة بل لكل جملة بل لكل كلمة بل لكل حرف فى النص المنقود مايستحق أن يقف القارئ عنده طويلا . يشعر القارئ بعد الانتهاء من قراءته إنه قد صار أفضل حالا مما كان عليه قبل الشروع فى القراءة ، وحسب الكتاب هذه شهادة.

نقد

الأسطورة الشعبية في "روح محبات"

د. محمد على الكردى

هذه الرواية العجائبية (روح محبات ، صدرت عن « المركز المصرى العربى عام ١٩٩٧)م التى يستلهمها الكاتب « فؤاد قنديل » صراحة من عالم الأساطير والمرحلة الطوطمية بوجه خاص، ليست مجرد سرد رمزى لواقع الإنسان المصرى وأحلامه التى تتجلى فى أبسط صورها وأكثرها حدة وبروزاً فى عالم القرية فحسب، وإنما هى كذلك كشف لآليات الأسطورة نفسها وطرائق نشأتها ونموها وتضخمها فى إطار المخيلة الشعبية حيث تتلاشى الحدود بين الواقع والخيال بين المنطق والأحلام .وليس من شك فى أن جماليات هذا التضفير المحبك بين عالم الحيوان والطير وبين عالم الإنسان الخاضع لحتمية القوانين الاجتماعية الصارمة لا تأتى من فراغ ، فهى تقوم على رصيد واسع من ثقافة المؤلف وخبرته العميقة بأسرار التراث الشعبى المصرى والعربى من خلال أدب السيرة والرحلة والحكاية وما نسميه حاليا عالم الفولكلور .

إن هذه الحكاية ذات الطابع « الفانتازى » أو الخيالى المحلق تدور حول أحلام الخصوبة التى يمثل الديك ،كما كان الأمر عليه فى المعتقدات الطوطمية القديمة، إلها من آلهتها المرموقة ،كما يرتبط الديك فى تراثنا الشعبى بمكانة عالية ومهابة وجلال قدر عظيمين خاصة أنه حامل العرش فى قصة « معراج » النبى.

ويقوم المؤلف بطرح هذا التصور العجائبى من خلال مجموعة من الأحداث التى تصور لنا ، من جهة ، علاقة الرجل بالمرأة فى إطار الأسرة التقليدية التى تناط بها أساسا وظيفة التناسل والإنجاب والتى تتحدد فيها العلاقات العاطفية كنتيجة تابعة للزواج وليس كسبب من أسبابه ودوافعه ، كما يقدم لنا ، من جهة أخرى ، عن طريق التواشج والتلاحم والتداعى بين الأحداث العلاقات الخبيثة أو الملتوية التى يمكن أن تربط بين شيوع ظاهرة على المستوى العام وبين دور السلطة السياسية والاعلامية التى سرعان ما تحاول السيطرة عليها وتوظيفها لصالحها ،وهو دور يبرع الكاتب فى تصويره على ضوء الدراسات المعاصرة لعالم الإعلام والدعاية والمعلوماتية، ولكن فى صورة كاريكاتورية بالغة الإثارة.

إن أسطورة « الديك » ، التى ترمز فى حكاية « محبات » ذات الاسم المعبر اشتقاقا ودلالة عن ظاهرة الحب والخصوبة ، لا يمكن أن تقوم إلا على أساس من التوحد بين الإنسان والطبيعة بجميع كائناتها ومخلوقاتها عبر ظاهرة أساسية وجذرية تحددها وظيفة الحياة نفسها كتأكيد للوجود واستمراريته أمام الموت والفناء . إلا أن الأسطورة ، التى تنشأ أساسا لتفسير ظاهرة من الظواهر الطبيعية التى تعجز العقلية البدائية عن تفسيرها تفسيراً علميا منطقيا ، لا تنشأ ، كما ، يبدو دفعة واحدة ولا تميل إلى الثبات ،كما هو الحال فى بعض الشعائر الدينية ، وإنما هى فى الواقع ،كما يؤكد لنا« كلود- ليفى -ستروس » تنمو وتتنوع وتنزع فى النهاية إلى« عقلنة » وجودها. وهذا ما يفسر لنا الموقفين اللذين نقع عليهما ،فى حكاية « محبات ».تجاه ظاهرة الديك الأسطورى.

الموقف الأول هو موقف الرجال والصبية، وهو موقف ملتبس ،فى البداية ، ولكنه سرعان ما يتحول إلى عدوانية صريحة ، وذلك لما يربط بين الديك وبينهم من اشتراك وتنافس فى عنصر الذكورة . على هذا النحو ، نرى « رشوان » زوج «محبات» يتحد بداية بالديك ، فهو «يماثله فى الطول» ،كما أنه يميل إلى الاعتقاد بأن الله « عوضه بهذا الديك الذى أخلى له مكانا رحبا فى قلبه » (الرواية ص٩) .إلا أن هذا الاتحاد التلقائى سرعان ما يتبدد حينما يحس « رشوان » بمنافسة الديك له ، وبمدى افتتان زوجته به إلى

وخلف الخلف..» (الرواية ، ص٢٥).

وإذا كانت السلطة المخولة لبعض الأفراد تغريهم بالفساد واستغلال مناصبهم فيما يحقق مصالحهم الشخصية، فهى كذلك تلغى عندهم كل فاصل بين المبادئ الأخلاقية وبين «ضرورات» الفعل أو السلوك العملى الذى- لا شك- قد يخرجنا من الأزمات والمواقف الحرجة ، إلا أنه يتنافى مع قناعاتنا العميقة، وهذا ما نراه فى كثير من الحلول السياسية التى يراد لها حل النزاعات بين الدول ، فهى مهما تكن أشكالها وصيغها القانونية براقة لا يمكنها إلا أن تعكس علاقات القوى على أرض الواقع .فى هذا المعنى نرى العمدة ،حينما طالب أهل القرية بقتل الديك شكاً فى كونه وراء وباء حمل نساء القرية جميعا ، يتعلق بأهداب التروى والتريث لينقذ الكنز الذى يدر من ورائه ربحا وفيراً، وحينما يكتشف المصاب الجلل فى عقر داره يطلب من شيخ القرية تبرئة البنات من المسئولية والدعوة إلى تزويجهن من شباب القرية درءاً ،كما يزعم للفتنة ، إلا أن الشيخ ، الذى يمثل هنا الحق والفضيلة ، يتورع عن هذا المطلب ويدعو لأهل القرية بالعودة إلى شريعة الله والإكثار من الصلاة والصدقات والدعاء طلباً للمغفرة.(ص١٤٤).

أما بالنسبة لما أسميناه بآليات خلق الأسطورة وتناميها من خلال العقلية الشعبية فتبرز هنا عبر عمليات من التهويل والتضخيم ، التى يشارك فيها ليس فحسب بسطاء الناس والأطفال ، وإنما أيضا وسائل الإعلام التى تغذى مشاعر الظهور والإعلان على حساب تأصيل الحقائق والتثبت منها . إننا هنا بصدد ظاهرة جماعية تتجاوز بكثير إرادة الأفراد ومقاصدهم الفعلية بحيث نراها تتأكد عند الذكور بالتأكيد على جوانب القوة(المنقار، المخالب القوية) والهيبة (العرف) لدى الديك ،وعند الإناث بتضخيم جوانب الجاذبية والإغراء (الريش والألوان الزاهية) ، وذلك من غير شك تعبيرا عن مشاعر النقص والإحباط التى يعانيها الشباب فى قرية لا تحقق له أدنى أنواع الإشباع البدنى أو الروحى.

ولعل هذا الإحساس القوى بالإحباط وعدم الإشباع الفعلى ،هو الذى يدفع «محبات» نفسها فى حاجتها الغريزية نحو تحقيق الأمومة ، وذاتها فى الوقت نفسه ، إلى التمرد على لغة الواقع ومفرداته الموروثة التى تجعل من

تفسيرها تفسيرا منطقيا ومن ثم تلجأ هذه العقلية إلى العنصر الخارق أو العجائبى لتستخدمه بدلاً من الأسباب الموضوعية فى تبرير ما يصعب فهمه وتصديقه .وعلى هذا النحو تشكل الأسطورة ضرباً من الشطح اللامنطقى أو الخيالى الجامح الذى قد يهدد بتضخمه العشوائى بعض المصالح المستتبة أو يشكك فى مصداقية ومشروعية الطبقات المهيمنة .ومن ثم وجب على كل سلطة سياسية على قدر معين من الوعى بمصالحها وإمكانيات بقائها واستمراريتها استثمار الأسطورة وتوظيفها بحيث لا تتعارض مع سطوتها وهيمنتها الاجتماعية.

لذلك نرى السلطة تعمل على تحويل الإبداع الفردى إلى ملكية عامة بحيث يفقد هذا الابداع خصوصيته ويندرج تحت مظلة النظام العام : «قال رئيس المباحث : اقترح يا باشا تعيين حراسة عليه .. هذه ثروة قومية .. هذا الديك لم يعد ملكاً للأستاذ رسوان وحده .. إنه.ديكنا كلنا .. ديك الوطن» (ص ص٢١-٢٢) كذلك يتجلى استبداد السلطة فى محاولة العمدة الإستيلاء على نصف إيراد الفرجة مع تحويل موضوع الديك العجيب إلى ظاهرة سياحية ومزار قومى .وهنا يظهر التعارض واضحا بين المصلحة الفردية ومحاولة بعض المهيمنين على المراكز القيادية استغلال سلطتهم ونفوذهم فى تحقيق مكاسب غير مشروعة ،وهو الأمر الذى يتيح للكاتب فضح وشجب بعض التقاليد والعادات القبيحة التى تكتظ بها كثير من المصالح الحكومية بطريقة شبه سافرة تحت مسمى تقديم الخدمات السريعة وتخطى التعقيدات الإدارية والروتينية.

«العمدة : ماذا تقرأ؟

رشوان: أقرأ كتبا فى التاريخ والعلوم الزراعية وسير العظماء..

العمدة: لافائدة من كل هذا .. إذا أردت أن تفهم الحياة فأقرأ فى السياسة والاقتصاد.

رشوان: هل السياسة قالت أعط العمدة النصف؟.

العمدة: نعم.

رشوان: متى قالت ذلك وأين؟.

العمدة: قالته منذ زمن .. عرف سنّه الرؤساء القدامى واتبعه الخلف

مـا زالت طريحـة الفـراش بجـوار زوجـهـا : «على ثقـة أنـهـا لم تكن غـافلة أو غارقـة فى غيـبوبـة النوم عندمـا رأت منقاره وعرفـه خارج النافذة »ص٤٩ كمـا تعكس هذه الرؤية المفترضـة للديك رغبـة الأنثى لدى« محبات » فى استـعراض الجسد ومفاتنـه أمام مـرآة الآخر ، وهـى على هذا النحـو ، تشكل أساس الفتنـة الأنثوية والسر العجيب لسعى الخصوبة فى كيان الطبيعة التى لا تكتمل ولا تتضـوع إلا باتحـاد الكائنات والمخلوقـات وتناميـهـا عبـر التـعدد والتكاثر اللامتناهيين.

أمـا العنصر الثـانى فـهـو عنصـر «الماء» الذى يعبـر عنه الإحساس الأنثوى الأصيل بالحاجـة إلى الرّى والبلل والذى تجسده خيـر تجسيد نشوة ملء الصفائح والجرار من حوض الطلمبة والنافورة ، والذى ينتهى عند« محبات » بنوع من الارتخاء والذوبان والانصهار الكونى مولداً لديها حالة لا إرادية من الثمل والسكر يغيب فيها الوعى والعقل ولا يبقى إلا هذا الترنح الهائل والتفتت أو الخدر الذى يرد كل كيانها إلى جزئيات الحياة ومكوناتها الأولية من حرارة ورطوبة وطراوة ويبوسة وضياع ووجود وفناء وانبعاث:

«كانت محبات تقريبا ولعدة مرات قد أوشكت أن تضيع فى غيبوبة من هول الدهشة .. عالم متواصل من الدهشة والجنون يتقلب فيها وتتقلب فيه .. بروحها وقلبها وجسدها وعقلها وحواسها .. الدهشة تتولد واحدة بعد الأخرى فوق فرن الأسئلة الساخن البارد ، الحار الرطب ، الطرى الصلب ، المعتم المضئ الواقف الجارى ، النائم الحالم ، الحى الميت، الضائع الموجود .. وليس ككل وجود وأى وجود» (الرواية ، ص٥٣).

تبقى أمامنا نقطتان علينا الآن أن نتقصى أبعادهما من خلال حكاية «محبات» مع الديك ،وهى أولا علاقة الأسطورة بالسياسة ، وثانيا عملية الارتباط الوثيق بين القص أو الحكى نفسه وبين آليات بناء الأسطورة ونموها فى العقلية الشعبية.

أما بالنسبة لعلاقة الأسطورة بالسلطة السياسية فهى علاقة تقوم أساسا على الهيمنة والسيطرة خاصة أن الأسطورة تشكل جزءا لا يتجزأ من البنية الثقافية والأيديولوجية للجماعات البشرية .فالأسطورة- كما قلنا- تقوم أو تنشأ بداية لتفسير ظاهرة طبيعية لا تستطيع العقلية البدائية أو الساذجة

عالم قهره وهيمنة المتسلطين على رزقه ومعاشه.

أما موقف النساء من الديك فمختلف تماما، فهو بعامة موقف المتعطش إلى الحب والعطاء والإشباع باستثناء الراقصة التى تمثل عالم اللذة الجدباء والمتعة الطارئة التى لا تؤسس حياة راسخة ولا تنتج ذرية صالحة . وتبدأ رغبة «محبات» فى العشق المثمر ، الذى يكنى عن غريزة الأمومة الكامنة فى كل أنثى، بداية بالغة الدلالة ، وذلك بميلها اللاشعورى إلى تسمية الديك رغبة فى التوحد بعالمه أو تحويله إلى عالمها بإضفاء الطابع الآدمى عليه ، كما أن ردها لزوجها عن المضاجعة فى الوقت نفسه ، يؤكد شوقها المكبوت نحو الآخر ، أى نحو ما لا يحققه واقع الزواج من الإشباع المأمول والخصوبة المرجوة .وليس من شك فى أن اختيار اسم «الملك» ،وهو أسمى الأسماء ،لما يجمع بين هيبة المكانة وسطوتها وبين فاعلية الكلمة الخالقة فى إطار العقلية السحرية وعالم الشطح الخيالى اللذين ينتهيان بتحويل رغباتنا الدفينة إلى واقع ملموس وواقعنا المنقوص نفسه إلى أحلام وأوهام.

ويتجلى هاجس الإنجاب عند «محبات» بعد حادثة مرض الدجاج وموته المتلاحق ، الأمر الذى ترى فيه ، من جهة ، إشارة خفية إلى انعدام الذرية والذى يدفعها ، من جهة أخرى ، بفعل هوس الاخصاب إلى تأويل حركات الديك ونظراته وإضفاء صفات الإدراك والفهم والقصد علىّ كل خطوة يقوم بها بحيث يختلط الواقع بالخيال وتمتزج الحقيقة المرفوضة بالوهم إلى درجة الشطح الذى يعيد ترتيب عناصر الواقع بما يتفق وعالم الرغبات الدفينة التى لا تجد سبيلها إلى التحقق إلا عن طريق التوحد بحياة الحيوان أو الطير الذى يستحوذ فى سعيه الغريزى الدءوب نحو التكاثر وكأنه يقوم بعملية سحرية خارقة، على لب «محبات» وعقلها وكيانها كله ،فتفقد كل إحساس بالفوارق والحدود القائمة بين عالم الإنسان والحيوان ، وذلك بفعل الطبيعة العمياء التى تجمع بين سائر الكائنات والمخلوقات فى بوتقة الحياة الواحدة المصدر وإن تنوعت أشكالها واختلفت مظاهرها فى هذا الكون العظيم.

وتتحقق عملية التوحد الجنسىّ لدى«محبات» مع الديك عبر عناصر يبرع الكاتب فى تصويرها أيما براعة ولعل أهمها عنصر «الرؤية» الذى يربط لديها بين حالتى اليقظة والنوم ولحظتى انبثاق الفجر وتراجع الليل ،وهى

درجة اعتقادها أو ظنها بأنه «بنى آدم مسخوط» ،وتورطها بكلام عن الموروث ذى إيحاءات جنسية سافرة مثل الاشارة إلى« جنية البحر التى اختطفت شابا وتزوجته وبعد أن شبعت منه خنقته» (الرواية ص١٠) .وليس من شك فى أن تمسك «رشوان» بهذه العقلانية الظاهرة ، على الأقل فى البداية ، لا يعبر فحسب عن الوظيفة «الثقافية» للرجل فى المجتمع الأبوى ، وإنما هو كذلك موقف دفاعى ونوع من الحماية النفسية ضد ما تمثله المرأة من قوة شهوانية عاتية فى مجتمع يضفى عليها خصائص الطبيعة وصفاتها مقابل الثقافة . وتدفع هذه العقلانية الواهمة أيضا «رشوان» ،فى البداية ، إلى أن يرى فى الديك «حارسا» لزوجته . وهو دور– كما نعلم- ملتبس أيضا لما يتصل بمفهوم الحارس من دلالات الإنابة والبديل ، موضع الثقة والشك فى الوقت نفسه ،تماما كما تصور «ألف ليلة وليلة» الدور الملتبس للطواشى حراس الحريم ، وما يمثله هذا الدور فى اللاشعور من هاجس الخيانة مع« المارد الأسود الجبار » ، الذى يشكل نقطة انطلاق عملية القص ، والذى تشكل الحكاية ، فى نهاية الأمر ، الدرع الواقية للمرأة حياله ، وذلك بقدر ما تتصل الحكاية بعالم التوق والرغبة والغواية والاغراء بأحلام الإرجاء من أجل متع أكثر تشويقا وتحليقاً ،متع الكشف واكتناه الأسرار الخفية التى تغلف ،عند المرأة ، جوهر الحياة والبقاء بغلالتها البراقة وجاذبيتها التى لا تقاوم.

وليس من شك فى أن مشاكسة الصبية للديك قد تبدو تعبيراً مألوفا عن عدوانية الأطفال المحرومين من نعم الحياة وبهجتها ، إلا أنها قد تبدو أيضا محاولة لتغليب الواقع على عملية تنامى الأسطورة ، ولكن هيهات فالأحلام أقوى من الواقع ، وذلك بقدر ما تعمل على تجاوزه وتخطيه إلى قوى غيبية تشبع حاجة الإنسان إلى طاقة سحرية ونزعات جمالية تسمو به وتحلق إلى ما لا نهاية. أضف إلى ذلك أن الظاهرة الاحتفالية تمثل فى القرية نوعاً من المناسبة الخارقة أو الاستثنائية التى تبهر القلوب وتخرج الناس من عالم المعاناة والعذاب اليومى ، فهى تطلق الإنسان المطحون من قيد العلاقات الاجتماعية والوظيفية ليعيش متساوقاً مع عالم الطبيعة وقوانينها الكونية المطلقة ،حتى وإن كانت مراسيم الاحتفال لا تخلو هى نفسها من تراتبية وهيراركية تذكره ، بين الفينة والفينة، بواقعه الفعلى ، وأشباح عودته إلى.



المرأة كما مهملاً أو أداة سلبية لاهدف لها إلا تحقيق رغبات الرجل والرضا بما قسم لها من دور التابع الذى لا خيار له ولا إرادة فى تقرير مصيره . ولعل هذا ما يرمز إليه أيضا قتل محبات غير المقصود لزوجها عند تشاجره مع الديك ، وهو الذى يمثل بالنسبة للمرأة مجرد حلم بالسعادة والخصوبة والتحقق ، بينما يستطيع الرجل- كما فعل« رشوان » -التسرية عن همه باللجوء إلى البدائل والرجوع إلى أيام العربدة واللهو المباح قبل الزواج.

إن أسطورة « الديك » إذن ليست مجرد هلوسة موقوفة على شخص « محبات » أو تعبيرا عن تخبط قروية بعينها بين إحباط الواقع وشطحات الوهم والخيال ، إنها ظاهرة جماعية تلبى حاجة المرأة الريفية أو الشرقية بعامة إلى تحقيق حلم الوجود وتأكيد الذات ،وعبر المرأة -التى تجسد قمة الإحباط البشرى فى ظروفها الماثلة منذ قيام المجتمع الأبوى-حاجة كل الساعين التواقين إلى تحقيق أحلامهم السعيدة ، والذين تعوزهم ، فى الوقت نفسه ، القدرة الحقيقية على كسر حواجز الواقع وحتمية الظروف التاريخية الموروثة . إلا أن الأسطورة- الحلم إذا بلغت حد الهذيان سرعان ما تتحول إلى صنم نقيم له الشعائر والطقوس وإلى عبودية لا نستطيع الفكاك منها إلا بمزيد من الأوهام والشطحات اللامتناهية.

اهبطوا مصر: منطق التتابع، وتقنيات السرد

د. مجدى أحمد توفيق

نقطة البداية ، فى تقديرى ، تقع فى الفصلين العشرين والحادى والعشرين من مجموع فصول الرواية :« اهبطوا مصر» لمحمد عبد السلام العمرى ، وعدتها خمسة وعشرون فصلاً.

هذا لأن الفصلين المذكورين يورد فيهما الراوى ماقبل السطور الأولى ، راوياً خبرات حياته فى مصر قبل السفر ، مفسراً الدوافع التى بعثته على الرحيل ، واضعاً أيدينا على حقيقة ظاهرة غريبة نشعر بها طوال الوقت ، وهى أن النص يصور رحلةً يقوم بها مَنْ يبحث دوماً عن العودة إلى الوطن لا عن اكتمال الرحيل ، فهو ينشد العودة قبل الارتحال ، ويحن إلى الوطن قبل مغادرته ، ويكره المهجر قبل الوصول إليه .

وعنوان الرواية يؤكد الظاهرة ، فالسطور الأولى من الرواية تصور الراوى مسافراً ، وهى أليق بعبارة " اهبطوا المهجر" لا" اهبطوا مصر" ، وعبارة " اهبطوا مصر" أليق بختام الرواية لابدايتها ، حين ينجح الراوى فى الرجوع الى الوطن ، فكأننا نقبل على قراءة السطور الأولى ، ونقبل ، مع الراوى على الهبوط الى أرض المهجر ، محملين بيقين أوحى به العنوان، وهو يقين العودة، من ثم يتضاعف عند القارئ الشعور بالنفور من المهجر ، يهيئه له العنوان الذى يجعل خاتمة النص مبتدأه ، ثم يضاعفه الفصل الأول بالعلامات التى نثرها فيه الراوى لتوحى بالحنين إلى الوطن ، والنفور من المهجر .

فالمضيفة فى الطائرة اتخذت فى عينى الراوى علامة الوطن ، فنظر

إليها نظرة حب وتعلق ، وأبدى مشاعر ود متبادلة. وفى مقابلها نظر إلى ركاب الطائرة بجلابيبهم وغتراتهم نظرة غير ودود. وفى مطار المهجر رصد صورة دالة دلالة واضحة على النفور الشديد . رصد صورة شيخ أزهرى معمم ، أخذ رجال الشرطة والجمارك فى مطار المهجر يفتشونه ، ويعبثون بكرامة زيه الدينى الذى نوقره فى مصر ونجله ، ولم يترددوا فى أن يخلعوا عنه العمامة ، ويفسدوا هيئته إفساداً . حينئذ أقسم الشيخ على أن يرجع إلى مصر على الطائرة نفسها. والمشهد علامة باكرة على أن الخطاب الدينى الذى يرفعه بلد المهجر خطاب زائف ، يكشف زيفه احتقار رجل الدين الأزهرى. وهو ، مع المشاهد الأخرى، علامات متوالية على النفور من المهجر والحنين إلى الوطن . فكأن الشيخ وهو يقرر الرجوع يحقق عزيمة الراوى المكبوتة التى يبحث طوال الوقت عن تحقيقها حتى يبلغ نهاية النص .

وبناء الرواية يوافق هذا البحث. أعنى أننا نستطيع أن نقرأ فصول الرواية الخمسة والعشرين بوصفها تتابعاً من المشاهد التى تعرض فكرة البحث عن الوطن وقد شغلت ذهن البطل وهو يخوض غمار الحياة فى مهجره.

نستطيع أن نقول إن الفصول الثلاثة عشر الأولى من الرواية تعرض مبررات النفور من المهجر ، وعجز المهجر عن أن يكون وطناً حقيقياً يحل محله الوطن الأول : مصر ، الذى تركه وراءه . بعبارة أخرى تعرض هذه الفصول تحديداً مشاهد من إخفاقه فى التكيف مع المهجر ، أو مشاهد من دواعى النفور التى تولد فى نفسه كراهية من المهجر تتزايد من فصل إلى فصل ، ويتزايد معها الحنين إلى الوطن ، والرغبة فى الرجوع . ولن نكون مسرفين فى القول حين نقرر أن هناك علاقة وجدانية طردية بين الشعورين المتضادين فى طبيعتيهما ، المتوافقين فى غايتيهما ، فاذا تضاعف النفور من المهجر ، فان الحنين إلى الوطن يتضاعف طردياً فى الوقت نفسه . ومع أن النفور من المكان ، بطبيعة شعور مضاد لشعور الحنين إلى مكان أسبق ، فان غاية الشعورين تظل واحدة ، وهى الرجوع إلى مصر . من هنا يلتقى النفور ، وهو شعور سلبى ، مع الحنين ، وهو شعور إيجابى ، ويصبان فى مصب غاية واحدة.

لنا أن نقول إن هذه الفصول نوع من الاستدلال المنطقى على صحة النتيجة الأخيرة التى يبحث عنها البطل ، وهو وجوب الرجوع إلى مصر . وهذا الطابع الاستدلالى المنطقى الخفى لاأظن أن القارئ الحصيف سيغيب عنه إدراكه ، وسيدرك أن النتيجة المرادة هى

عنوان الرواية نفسها الذى استخدم فعل الأمر ليس بغرض الأمر ، طبعاً ، ولكنه كالنصح المقرر يوجهه الراوى إلى هؤلاء الذين يحبون الهجرة ، فيدعوهم إلى العودة والتمسك بالوطن - ويبدو أن صيغة العنوان التى تحيل إلى الآية القرآنية الشهيرة ، تكتسب من لغة القرآن قوة تقرير أعلى ، حتى تستقر فى نفوس القراء.

والاستدلال المنطقىْ معناه أن مشاهد هذه الفصول موجهة بغاية جمالية واضحة هى التعرف ، لا بالمعنى الذى طالما انتسب إلى أرسطو فى كتاب الشعر ، ولكن بمعنى آخر ، وهو أن الراوى يرقب العالم بفضول الراغب فى معرفته ، الباحث عن فهمه ، فيلقى ، من مشهد إلى مشهد ، علامات التنفير المتعاقبة . وهذا كله يتوافق أسلوبياً مع طبيعة اللغة المستخدمة فى الرواية ، بخاصة فى هذه الفصول الثلاثة عشر ، بوصفها لغة تبدو وصفية محايدة ، لكنها تبث لغوياً شعور النفور فى ثنايا الوصف ، فيظهر فى لغة النص معجم من صفات السلب يتناثر فى السطور ، ليضاعف من الشعور بثقل العالم ، وبالضيق منه .

لم أحدد الرقم ثلاثة عشر عفواً ، لكن الفصل المرقوم بهذا الرقم ، وهو فصل يقع فى منتصف الرواية ، هو الفصل الذى قرر فيه أن يرجع إلى مصر فى أجازة صغيرة ، مدتها أسبوع أو أسبوعان ، كانت هى عودته الأولى إلى مصر ، وكانت العودة الثانية هى العودة الأخيرة التى ينتهى بها النص ، وتنتهى الرحلة . وفى تقديرى أن هذه العودة الأولى هى العلامة الظاهرة على الشعور بالعجز عن التكيف مع المهجر ، وبالبحث عن قوة جديدة ، تلتمس من الوطن ، ليحتمل البقاء فى المهجر ريثما يستكمل رحلته ، ويقضى أهدافه منها التى دفعته إلى السفر دفعاً.

خلال هذه الفصول كان يبحث عن أسباب قوية تشجعه على أن يتخذ قرار العودة . يبحث عنها فى عمله ، فيتأمل عمله مهندساً فى شركة ، ويتأمل نظام الشركة نفسها ، ويراه نظاماً لايوافق ماتعلمه من قواعد مثالية تنظم عمل المهندس ، ووجد الفوضى تضرب فيه . انها نفسها الفوضى التى كان يقاومها فى مصر ، فكيف يقبل بها ، وقد ضوعفت أضعافاً ، فى مهجر يخلو من أنس الوطن ؟! وهو يكتشف فى المهجر معايب شتى تشجعه شيئاً فشيئاً على اتخاذ قرار الرجوع . منها الغرور الرهيب الذى لمسه فى أصحاب الشركة ، يوقرون الشيخ أبا الخير ، ولايرى فيه من مخايل الذكاء ، أو الحكمة ، مايبرر توقيره ، اللهم الا قوة السلطة المستمدة من الثروة . إنه الرجل الذى يوصف فى فصل من

الفصول المتأخرة بأنه لايزال بدوياً ، قد يأتى فى أفخر السيارات ، لكنه ينسى أن يضع فى قدميه حذاء أو نعلاً من أى نوع ، يأتى إلى العمل حافياً كما كان أجداده يمشون فى الصحراء ، حفاة لايعبأون بشئ - إنها شخصية ، مهما تكن مالكة للمال ، ومهما تملك من بساطة فطرية ، فانها أبعد ماتكون من الشخصية المتحضرة التى يمكن أن يحترمها البطل المهندس . من هنا يصير الخلاف بين البطل والبيئة التى استقبلته خلافاً جذرياً بين نمطين متفاوتين تفاوتاً هائلاً بمقياس حضارى قد نختصره حين نقول انه التفاوت شاسع المدى بين النموذج الحضرى المدنى، والنموذج البدوى الذى ظل على طبيعته الأولى ، وإن يكن، بأثر الثروة، قد امتلك مظاهر الحضارة العصرية امتلاكاً لم يغير من بناء شخصيته ، ولم يحول وعيه بالحياة والعالم ، فظل ، جوهرياً ، على النمط القديم نفسه.

وامتد الاختلاف الجذرى بين النمطين المعرفيين المتناقضين ليجد تعبيراً عنه فى نظام الكفيل نفسه ، بوصفه نظاما أبوياً استعلائياً فى خبرة البطل ينطوى على إهدار للإنسانية . وفى ظل نظام الكفيل بوصفه محدداً للعلاقات الاجتماعية ، فانه يفتقد علاقات الندية المتحضرة ، بخاصة علاقة الصداقة . لم يجد ، فى مهجره ، سوى شخصية وحيدة أدنى إلى الوعى بالصداقة ، هى شخصية آمال التى تدرس الطب ليس بهدف أن تكتسب علماً ، بل هى تنشد شهادة ومؤهلاً ، ولاتتردد فى أن تستعين بالمال والرشوة لتحصل على المؤهل ، وقد اثرت أن تدرس فى لاهور ، لا فى طب القاهرة ، لأنها وجدت فى لاهور سبيلاً إلى اقتناص المؤهل بالرشوة . آمال ، على هذا النحو ، أدنى ماتكون إلى النموذج المعرفى المتدنى الذى جسده المهجر . وميزة آمال الكبرى أنها بأنوثتها تملك قلباً نابضاً يعرف حباً صادقاً . فاذا كانت آمال أفضل النماذج التى لقيها فى هذه الفصول الأولى ، فانها أدل عناصرها على أنها ، فى مجملها ، صورة من أسباب النفور التى واجهها خلال نصف الرواية الأول ، وهو يحاول أن يتعرف البيئة الجديدة ، وأن يلتمس فيها من دواعى الراحة مايركن إليه ، فلا يشاهد سوى صور متعاقبة من دواعى النفور . وفى الوقت نفسه ، خلال هذه الصور المتعاقبة ، تتباطأ الرسائل الآتية من مصر وتنقطع فينتابه القلق ، ويتصاعد القلق ، وهو ، فى حقيقته ، صورة محولة من الحنين ، تبلغ ، عند بلوغ النفور مداه ، مداها المماثل ، فيكون قراره بالرجوع الأول إلى مصر ، متعللاً بالرغبة فى الاطمئنان على من خلفهم وراءه فى مصر ، وبصفة خاصة الاطمئنان على محبوبته ليلى

التى كان مرتبطاً بها قبل السفر ، والتى اختار لها النص اسماً مثالياً فى ثقافتنا للمحبوبة المثلى ، التى تستحق حباً جارفاً صادقاً ، يضحى فيه المرء بأغلى مايملك . وهنا يعلن الفصل الثالث عشر العودة الأولى.

كانت الفصول الثلاثة عشر الأولى تسير فى مسار خطى متصاعد ، مشاهده متتابعة على نحو لا التواء فيه ولاحرج ، نقلاته نتوقعها مع مرور الزمان ، يبدأ بالوصول إلى أرض المهجر ، ويدرس ويصور الوقائع التى تقع بعد وصوله كأنه يصفها يوماً يوماً ، اذا سمى الأيام ورقمها ، أو أرخها ، صار النص يوميات ، إذا شاء ، لها المسار الطبيعى الذى تتتابع فيه الأحداث على مانألف من تتابعها .

إلى أن يقرر العودة الأولى إلى مصر. هنا تبدأ يد الراوى فى التدخل بألوان من الصنعة يفاجئ بها القارئ ، وقد حسب أن النص كله سيظل فى مساره الخطى المتوالى إلى نهايته .

ههنا يعلق الراوى فكرة السفر ، ويفاجئنا بفصول ستة متوالية ، تقع أحداثها جميعاً قبل سفرته الأولى إلى مصر ، فأحدث الراوى تشويقاً أراد منه أن يقرأ القارئ مشاهد جديدة من حياة المهجر المنكرة ، وفى نفسه تعلق بأخبار السفرة إلى مصر ، فتلتقى فى نفس القارئ حالتان مشابهتان لما التقى فى نفس البطل ، طوال الوقت ، من شعور بثقل أحداث المهجر ، مع الحنين إلى مصر .

وتختص الفصول الستة بانتقالها من المستوى الأول الذى صورته الفصول الثلاثة عشرة الأولى، وهو مستوى أدنى إلى الحياة الرسمية ، حياة العمل ، والعلاقات العلنية فى المجتمع . أما الفصول الستة التى علقت سردياً قرار السفر فلقد انتقلت إلى مستوى سردى واجتماعى مختلف . إنه مستوى الحياة التحتية غير العلنية لهذا المجتمع . لقد دلت الفصول الأولى - نصف الرواية الأولى - على أسباب النفور من الحياة الرسمية ، لذا يبدو من الطبيعى أن تتغير المادة السردية ، وأن تنتقل الفصول التالية ، من الرابع عشر إلى التاسع عشر ، إلى تصوير المستوى الأدنى المهمش المستور ، كأن الراوى يخشى أن يسافر إلى مصر أسبوعاً أو أسبوعين وقد فاته معرفة شئ من حقيقته مجتمع المهجر. وفى افتراض خشيته أن يفوته شئ معنيان : الأول أنه يتوقع إذا وجد فى مصر مايدعوه الى البقاء أن يبقى ، فهو أحرص على البقاء منه على السفر ، مهما يكن فى السفر من مكسب مالى ، وهو يتوقع فى نفسه العودة الدائمة بأكثر مما يتوقع البقاء بالمهجر ، والمعنى الآخر أنه يرغب ، فى قرارة نفسه ، فى أن يحقق معرفة مجتمع

المهجر معرفة تامة ، فالرغبة فى معرفة المهجر ، إذن ، كامنة فى وعيه ، مثلما نراها فى طبيعة تصوير الراوى للمشاهد .

لاتقتصر صنعة الراوى على تعليق السفر بغية التشويق وحده ، لكنها تمتد إلى بناء الفصول الستة على نحو مهندس ، مرتب ، يستقل فيها كل فصل بباب من أبواب الحياة التحتية التى ترد ، فى مجموعها ، على الحياة الرسمية للمجتمع ، وتفضح لها صورة خفية مناقضة ، إلى حد كبير ، تكشف تناقض المظهر والمخبر ، أو الظاهر والحقيقى.

لذلك تفصيل:

تناول الراوى فى الفصل الرابع عشر علاقته الجنسية بآمال ، ففضح بها الظاهر الدينى الرسمى المتشدد للمجتمع ، وكشف ماوراء الظاهر من ألوان الفسوق والزنا والإباحية .

وتناول الفصل الخامس عشر السينما الجميلة السرية ، التى وصلها سراً فى مجتمع يحرم السينما ويمنع بناءها ، فيحتال الناس على المنع الرسمى بحيل كثيرة ، منها هذه السينما التى أقيمت فى أرض فضاء خربة ، على نحو يخالف قطعاً معالم السينما المعروفة ، المهم أن يشبع الناس رغبتهم المنجذبة إلى نمط حضارى حديث مناقض للنمط الحضارى السائد.

وتناول الفصل السادس عشر أمرين شائقين بديعين يجمعهما نشاط واحد هو الرياضة ، الأمر الأول الافتتان برياضة المصارعة افتتانا رهيباً يكاد يذكر بما كتبه عنها رولان بارت فى أول كتابه " أسطوريات" ، لولا أنها هنا علامة على عنف هوسى مكبوت ، يتنفس من خلال صراخ المشاهدة ، ولايتولد عن عنف كامن فى الحداثة ، بل يتولد عن عنف كامن فى النموذج المعرفى البدائى أو البدوى السائد ، فيما يصوره الراوى . والأمر الآخر هو رياضة كرة القدم ،يسهرون الليل ليراقبوا مباراة منقولة بالقمر الصناعى ، ولايعنيهم أن يمنعهم السهر من عمل اليوم التالى ، فتكون الرياضة بحثاً عن فعالية متخيلة تحرك خمول الواقع ، وخمول النموذج المعرفى السائد.

وتناول الفصل السابع عشر مشهداً مقززاً ، مؤلماً للنفس ، دالاً على معاملة النموذج المعرفى السائد للآخر بوصفه أدنى من الحيوان مكانةً ، فهؤلاء الذين يضطرون إلى الدخول فى الحجر الصحى ، يجدون مكاناً ينفر منه حيوان السبيل، لانكاد نعرفه فى غير هذا المجتمع التحتى الذى تصوره الرواية.

ويخرج الفصل التالى إلى الأسواق بمن فيها من النساء من كل الأجناس ، والشركات الوهمية تخدع الناس وتجمع أموالهم وتهرب ، وغارات الجوازات ترهب الأجانب وتفزعهم ، وهم يسيرون فى

اطمئنان وهدوء.

وتنتهى هذه الفصول بفصل عجيب حقاً ، لايصور الشارع كالسابق ، بل يصور مأساة النساء فى المجتمع الغريب ، فيصور حياً للمطلّقات والأرامل ، كالقلعة ، أو السجن المرفه ، تنفى إليه المطلقة والمترملة.

لاأريد أن ألخص الفصول ، ولم ألخصها بتحديد موضوعاتها، فلاغناء عن قراءة تفصيلاتها فى مواضعها بنسقها ، بخاصة الفصل الأخير . وإنما أردت.أن أوضح الملامح المتنوعة للعالم التحتى الذى صورته الفصول الأخيرة فى مقابل العالم الرسمى الظاهر الذى صورته الفصول الأولى ، كأنه قد انتقل من العالم الأرضى المغمور بالضوء إلى العالم السفلى المظلم المسكوت عنه .

وعلى الرغم من تقنيات الصنعة المذكورة فان السرد فى هذه الفصول لايزال مشهدياً واضحاً لالبس فيه ، ولكنه فى الفصلين العشرين والحادى والعشرين يستخدم أسلوب الفلاش باك ، أو استعادة الذكريات . ففى الوقت الذى نتوقع فيه أن يروى وقائع عودته الأولى إلى مصر ، اذا به يخصص ذينك الفصلين لاستعادة ذكرياته فى مصر قبل السفر إلى المهجر ، فكأنه بعد أن عرف المهجر ، فى مستواه الرسمى ، وفى مستواه التحتى ، سأل نفسه عن سبب سفره وهجرته ، وهو سؤال يدل على أن دواعى النفور قد وصلت به إلى درجة الشك فى مبررات الهجرة ، وهى أقرب درجة من اتخاذه قرار العودة النهائية . وكانت أسباب الهجرة ، حسبما يصورها الفصلان العشرون والحادى والعشرون ضيقاً بأحوال الوطن ، وعجزاً عن تغييرها.

والالتباس أشد فى الفصل الثانى والعشرين لأنه يصف أحداث ١٨و١٩ يناير ١٩٧٧م ، المشهورة ، يوم أدت قرارات اقتصادية قاسية إلى ثورة كثير من الفقراء فى شوارع مصر . شهد الراوى هذه الأحداث ، وسيفترض القارئ أن هذا المشهد من مبررات السفر ، ومن أحداث ماقبل الهجرة ، ولكنه سيعرف بعد هذا الفصل ، أن الراوى قد شهد هذه الانتفاضة فى العودة الأولى إلى مصر ، ولحظة اكتشاف القارئ لهذه الحقيقة سيكتشف معها أن المشاهد التى مضت فى تتابعها المنطقى على نحو سببى تعاقبى منذ بداية الرواية ، قد صارت فى الفصول الأخيرة تحتاج إلى ذكاء القارئ فى ترتيبها زمنياً ، والربط بين محتوياتها ، وصورها.

وبطبيعة الحال يحذف الفصل الثالث والعشرون الذى يصف بوضوح معلن الأسبوع الذى قضاه فى مصر فى رجعته الأولى إليها ، حذفاً تاماً أحداث ١٨ ، ١٩ يناير السابق ذكرها ، لأنه لايحتاج الى تكرار ذكرها . فى هذا الفصل التقى

بمحبوبته ليلى ، واكتشف أن ليلى قد تلقت رسالة تنبئها بأنه يخونها فى المهجر ، فأوقعت بينهما ، وجعلتها تقطع الصلة به ، وهى دسيسة تؤكد أن هجرته قد أفقدته الفتاة التى كان حبه لها سبباً من أسباب سفره ليوفر مالاً يتزوجها به.

ويختم الراوى الفصل بقراره أن يعود إلى المهجر مرة ثانية . ويركب الطائرة فاذا بالمضيفة عينها التى رآها فى الصفحة الأولى من الرواية . هى صدفة لاتخلو من مبالغة ، ولكنها من علامات حرص الراوى على تقنيات التشويق ، وسرعة الإيقاع ، بعد أن كان الإيقاع بطيئاً فى النصف الأول من الرواية ، بطئاً يلائم كآبة المهجر . ولنا أن نعد المضيفة حداً مميزاً لأقسام النص ، فظهورها الأول بداية رحلة التعرف للمهجر ، وظهورها الثانى بداية رحلته الثانية ، التى خرج إليها محزوناً حزناً أقسى مما كان عليه قبل الرحلة الأولى ، فالوطن مضطرب بالمظاهرات ، والحبيبة غاضبة ، فكانت رحلته الثانية رحلة البحث عن قرار حاسم لارحلة الاضطرار والتعرف ، فلقد جاءت الرحلة الثانية بعد التعرف ،الاستكشاف للمهجر ظاهره وخفيه، وبعد التعرف والاستكشاف للوطن فردياً وجماعياً (أعنى ليلى على المستوى الشخصى ، والانتفاضة الشعبية على المستوى الجماعى) . وستظهر آخر الرواية ، مضيفة ثالثة لتكون بداية رحلة العودة الدائمة.

يبقى فصلان

كانا أطول الفصول

جمع فى الفصل الأول منهما ، وهو الرابع والعشرون ، ألوانا من الفساد فى العمل ، مرة أخرى ، قد تراكمت فى سفره إلى مصر ، وبرزت فيها شخصية خضر ، وكان نموذجاً خسيساً يناقض مثالية عمرو الشرنوبى بطل الرواية وصاحب منظورها السردى . وخضر يؤكد أن الرواية لاتريد أن تبدى الكراهية لأبناء شعب عربى آخر ، فمن المصريين أخسّاء مثل خضر ، ولكن نفور عمرو ليس عنصرياً ، بل هو نفور من نموذج معرفى كريه ، إذا وجده فى مصرى أنكره ، وإذا وجده فى غير مصرى أنكره بالقوة نفسها.

تفصيلات الفساد وأحداثه موجودة فى الفصل ، لاأسعى إلى تلخيصها . وغاية ماأريد هو أن أشير إلى كثرتها ، وتلاحق وقائعها ، وسرعتها ، وهذا كله معناه أن الإيقاع السردى الذى بدأ بطيئاً ، قد بلغ غايته فى الفصلين الأخيرين ، فكانا مثل الكريشندو ، أو الإيقاع الموسيقى وقد بلغ ذروة التسارع فى اللحن .

انتهى الفصل إلى أن يقرر عمرو العودة النهائية إلى مصر ، وهو يعلم أن الكفيل لن يسمح له بالعودة ، لذا



يستحق الفصل الأخير أن يسمى باسم الهروب الكبير.

هو فصل قد كتب بحرفية الكاتب المشوق ، فجاء عامراً بالحركة والترقب والقلق والحذر ، وبسرعة كبيرة يتنقل عمرو الشرنوبى بين القنصلية ، وقسم الشرطة ، والتاجر الذى يشترى أثاث البيت والاحتيال لسرقة جواز سفره ، وخداعه لأصحاب العمل عن نيته ، حتى يصل إلى ركوب الطائرة ، ويعود إلى مصر .

اللغة فى هذا الفصل ، لن تكون اللغة الوصفية التى قرأناها لمحمد عبد السلام العمرى من قبل فى " شمس بيضاء" أو " بستان الأزبكية" ، والتى لاتزال ماثلة ، إلى حد ما ، فى الفصول الأولى . لكنها اللغة السردية الحكاءة المباشرة . وهى لغة قد حققت إيقاعاً سريعاً للسرد لم يعطله شئ مثلما عطلته المواضع القليلة التى ألقى فيها عمرو حديثاً مباشراً خطابياً عن تأملاته وأفكاره ، فنجد ، منه ، فى الفصل الأخير دفاعاً من عمرو الشرنوبى عن البيروقراطية فى مصر ، ونجد حديثاً تمجيدياً عن تاريخ مصر الحضارى الكبير ، ومشهدا جدليا مع سائق التاكسى هدفه الرد عن إهانته للشخصية المصرية ، وكلها نماذج من المباشرة الخطابية القليلة الضارة التى لاتحتاجها الرواية ، فهى ساخنة بذاتها ، لاهبة بمشاهدها ، بليغة بصورها ، دالة بوقائعها ، رسالتها فى غنى تام عن الخطاب المباشر .

وجملة صغيرة بسيطة مثل " اهبطوا مصر" تكفى رسالة موجهة إلى عشاق الهجرة ، تدعوهم إلى العودة ، وموجهة ، كذلك ، إلى من يتعالون على مصر ، تدعوهم إلى أن يدخلوها بسلام آمنين ليكتشفوا محبتها راسخة فى قلوبهم ، قدران عليها الزمان ووراها.

قضية

فتنة الكلمات وفتنة الطوائف في التربية الدينية للأطفال

سعيد الوكيل

تخيل عزيزى القارئ نفسك وقد جاء إليك ابنك الصغير الذى يضع قدميه لأول مرة فى السنة الأولى من المرحلة الابتدائية متسائلا: لقد حفظت الفاتحة، ولكن ما معنى المغضوب عليهم؟ فتقول له بلغة بسيطة تليق بعقله الصغير : الذين فعلوا أفعالا سيئة تغضب الله.. ويسأل . وما معنى الضالين؟ فتقول : الذين خرجوا عن الطريق الصحيح. ثم يأتيك الفتى الغض فى اليوم التالى قائلا: « لا تضحك على يا أبى . إن المغضوب عليهم هم اليهود ، وإن الضالين هم النصارى ». وإذ ذاك لن تملك إلا أن تسرع إلى كتاب التربية الدينية لتكتشف أن هذا هو المدون بالفعل . صحيح أن كتاب الوزارة لا يتضمن تفسيرا على الإطلاق ، لكنك ستقابل هذا التفسير فى ما يسمى بالكتاب الخارجي ،وهو كتاب كتبه متخصصون مجازون بالتأكيد من الجهات المعنية ، وكذلك كتابهم . وقد تسرح بخيالك لترى فى الأمر خطورة نفسية واجتماعية متوقعة حين تتخيل ابنك وقد واجه ابن الجيران أو زميله فى الفصل من المسيحيين ، متهما إياه ببساطة بأنه من الضالين.

إن هذا ما حدث لى بالفعل مع ابنى حين شرعت فى تحفيظه سورة الفاتحة ، وتقديم تفسير يسير لها معتمدا على أهم كتاب خارجى كنت أنا نفسى أعتمد عليه فى صغرى ، وطالما نصحنا مدرسونا بالاعتماد عليه ، نظرا للنقص فى الكتب المدرسية الرسمية. فما كان منى بعد أن فوجئت بالمكتوب ، إلا أن سارعت إلى بعض التفاسير أستفتيها فى الأمر ،وكان بين يدى قرص مضغوط عليه تفسير كل من ابن كثير

والقرطبى والجلالين ، فأسعفنى بالإجابة.

يحاول ابن كثير فى تفسيره لسورة الفاتحة تحديد الذين وصفوا بأن الله أنعم عليهم (صراط الذين أنعمت عليهم) مستعينا بآيات من القرآن نفسه ، أى يحاول تفسير القرآن بالقرآن: فيقول:« والذين أنعم الله عليهم هم المذكورون فى سورة النساء » ،حيث قال تعالى : (ومن يطع الله والرسول فأولئك مع الذين أنعم الله عليهم من النبيين والصديقين والشهداء والصالحين وحسن أولئك رفيقا ، ذلك الفضل من الله وكفى بالله عليما).

فالذين أنعم الله عليهم لا يمكن اختزالهم إذن فى جماعة بعينها هى الأنبياء فحسب ،كما فعل بعض المفسرين ، ولكنها أوسع من ذلك حيث تشمل النبيين والصديقين والشهداء والصالحين.

وربما يجوز لنا أن نعمم ذلك على أولئك المغضوب عليهم وأولئك الضالين ،حيث يمكن أن يتجاوز المفهوم جماعة بعينها تنتسب إلى الضلال أو يحق عليها غضب الله لأسباب ما تتعلق بالسلوك والقيم والأخلاق . ويضيف الضحاك عن ابن عباس إلى من أنعم الله عليهم الملائكة ،فيصلون الآن إلى خمس فئات ، بينما يقصرهم البعض على جماعة واحدة ،فالربيع ابن أنس يرى أنهم النبيون ، ابن جريح عن ابن عباس : المؤمنون مجاهد ووكيع: المسلمون.(انظر تفسير الفاتحة عند ابن كثير).

أما تفسير آية(غير المغضوب عليهم ولا الضالين) فإنه يضيق خناقه على الدلالة كثيرا . والحقيقة أن تحديد المغضوب عليهم والضالين أمر مشكل بحق . إذ يكاد ابن كثير يجزم بأن المغضوب عليهم هم اليهود وأن الضالين هم النصارى . وهو فى هذا التأكيد يستند إلى الكثير من الأحاديث والروايات وطرف من السيرة النبوية ،كما يستند كذلك إلى بعض آى الكتاب الكريم.·الملاحظة الأساسية هنا أن اللغة قد استبعدت ، فهى لا ترشح هذا التفسير ، لكن ابن كثير يقدم تفسيرا لغويا دينيا خالصا حين يفرغ من التفسير بالمأثور ، وسنعود إلى هذا بعد قليل.

يأتى ابن كثير بالكثير من الأحاديث التى تنسب الضلال إلى النصارى وتنسب استحقاق الغضب إلى اليهود ، من ذلك ما رواه حماد بن سلمة عن مرى بن قطرى عن عدى بن حاتم قال: سألت رسول الله صلى الله عليه وسلم- عن قوله تعالى(غير المغضوب عليهم) قال: هم اليهود،(ولا الضالين) قال: النصارى هم الضالون » ويتبع ابن كثير ذلك بقوله : وقد روى حديث عدى هذا من طرق ، وله ألفاظ كثيرة يطول

ذكرها ».

ويوضح ابن كثير ما انتهى إليه من تصنيف بقوله: إن طريقة أهل الإيمان مشتملة على العلم بالحق والعمل به ، واليهود فقدوا العمل ، والنصارى فقدوا العلم ، ولهذا كان الغضب لليهود والضلال للنصارى ، لأن من علم وترك استحق الغضب ، بخلاف من لم يعلم .. وكل من اليهود والنصارى ضال مغضوب عليه ».

بهذا يكاد يكون الباب مغلقا أمام أى تأويل يبعد قليلا عما هو مقدم بين أيدينا ، بل إن الباب يغلق أكثر فأكثر بقوله: ولا أعلم بين المفسرين فى هذا اختلافا . وشاهد ما قاله الأئمة من أن اليهود مغضوب عليهم والنصارى ضالون الحديث المتقدم وقوله تعالى فى خطابه عن بنى إسرائيل فى سورة البقرة(بئس ما اشتروا به أنفسهم أن يكفروا بما أنزل الله بغيا أن ينزل الله من فضله على من يشاء من عباده فباءوا بغضب على غضب وللكافرين عذاب مهين) . وقال فى المائدة(قل هل أنبئكم بشر من ذلك مثوبة عند الله من لعنه الله وغضب عليه وجعل منهم القردة والخنازير وعبد الطاغوت أولئك شر مكانا وأضل عن سواء السبيل).

إن التفسير الذى طرحه ابن كثير يقدم تصنيفات حادة لا تمايز داخلها ولا درجات فهل كل النصارى -أو غيرهم- كتلة واحدة فى كل زمان وفى كل مكان؟ وهل ما أورده ابن كثير فى هذا السياق هو كل ما ورد فى الكتاب والسنة متعلقا بأهل الكتاب؟ إن الأمر أصعب مع تفسير الجلالين الذى يحسم الأمر ويقطعه ،فالمغضوب عليهم هم اليهود والضالون هم النصارى ، دون زيادة كلمة واحدة.

ولا يكاد القرطبى يختلف كثيرا سوى فى إفاضته وإحالاته اللغوية واهتمامه بالشواهد . يبدأ القرطبى بالإشارة إلى أنه « اختلف فى(المغضوب عليهم) و(الضالين) من هم ،فالجمهور أن المغضوب عليهم اليهود ، والضالين النصارى» (انظر تفسير القرطبى لسورة الفاتحة) ، ولكنه يشير إلى وجود تفسير آخر- لم يأخذ به الكتاب المذكور المقدم للصغار- فيقول: وقيل(المغضوب عليهم) باتباع البدع ،(والضالين) عن سنن الهدى . قلت : وهذا حسن ،وتفسير النبى- صلى الله عليه وسلم- أولى وأعلى وأحسن». وأتساءل هنا: ما المانع فى أن نقدم للصغار ما وصفه القرطبى بالحسن ، ثم نرجئ الأعلى والأحسن إلى أن تتسع مداركهم ويكونوا قادرين على الوصول إليها فى مظانها وهم مسلحون بوعى يقيهم التورط فى أزمات اجتماعية ،كما يكون بمقدورهم التمييز بين التفسيرات وتبنى ما يتواءم مع بصائرهم.

إذا عدنا مرة أخرى إلى ابن كثير لوجدنا لديه ما يسعفنا، إذ رأيناه بعد أن انتهى من التفسير بالمأثور يتجه إلى تقديم تفسير لغوى دينى ،حيث يتأمل الموقع النحوى للكلمات ثم يعقب شارحا إن(الذين أنعمت عليهم) هم « أهل الهداية والاستقامة والطاعة لله ورسله وامتثال أوامره وترك نواهيه وزواجره غير سراط المغضوب عليهم وهم الذين فسدت إرادتهم فعلموا الحق وعدلوا عنه ، ولا صراط الضالين وهم الذين فقدوا العلم فهم هائمون فى الضلالة لا يهتدون إلى الحق ». إن القدر السابق من الشرح مناسب تماما لافهام الناس ولاسيما الناشئة ،وخاصة إذا تم التصرف فى النص بإعادة صياغته صياغة مشرقة بسيطة تلائم الصغار.

أظن أن هذا التفسير اللغوى الدينى هو الذى كان يجدر بنا أن نقدمه لأبنائنا الصغار الذين لم تتح لهم بعد تصورات شاملة للعلاقات بين الأديان ،كما لم تتح لهم قراءة آيات أخرى من الذكر الحكيم من مثل قوله تعالى:

- (إن الذين آمنوا والذين هادوا والنصارى والصابئين من آمن بالله واليوم الآخر وعمل صالحا فلهم أجرهم عند ربهم ولا خوف عليهم ولا هم يحزنون) البقرة ٦٢/.

-(ليسوا سواء من أهل الكتاب أمة قائمة يتلون آيات الله آناء الليل وهم يسجدون) آل عمران١١٣.

- (وإن من أهل الكتاب لمن يؤمن بالله وما أنزل إليكم وما أنزل إليهم خاشعين لله لا يشترون بآيات الله ثمنا قليلا أولئك لهم أجرهم عند ربهم إن الله سريع الحساب) آل عمران ١٩٩.

أما فى سورة المائدة فحدث ولا حرج:

-(إن الذين آمنوا والذين هادوا والصابئون والنصارى من آمن بالله واليوم الآخر وعمل صالحا فلا خوف عليهم ولا هم يحزنون) المائدة ٦٩/.

- (لتجدن أشد الناس عداوة للذين آمنوا اليهود والذين أشركوا ولتجدن أقربهم مودة للذين آمنوا الذين قالوا إنا نصارى ذلك بأن منهم قسيسين ورهبانا وأنهم لا يستكبرون) المائدة /٨٢.

- (وإذا سمعوا ما أنزل إلى الرسول ترى أعينهم تفيض من الدمع مما عرفوا من الحق يقولون ربنا آمنا فاكتبنا مع الشاهدين) المائدة/ ٨٣.

إننى لست من الحريصين على لىّ عنق النصوص والتأويل البعيد للقرآن أو لنصوص المفسرين ، ولست حريصا على محو جزء من ذاكرة الأمة ، يتمثل فى جهد



المفسرين ، ولكننى أرى وجوب مراعاة الجانب التربوى فى تقديم المادة الدينية لأبنائنا الصغار ،ومن ناحية أخرى فإن علينا أن نعيد النظر متدبرين فى شئون ميراثنا الروحى والنصى ،والسعى المتزن نحو الاجتهاد فى النصوص اجتهادا يحترم عقولنا وعقائدنا ووطننا.

وبالطبع فإن ما أقدمه هنا ليس سوى نموذج قد يكون له نظائر أخرى ولست مشغولا برصد كل الأمثلة الأخرى ، ولكننى أحاول فحسب أن أدق ناقوس خطر قد يكون قادماً.

إننا -كما ترى عزيزى القارئ- لا نحاول فى حوارنا هذا أن نتبنى شيئا غريبا على المفاهيم التربوية ، بل إنه أمر معتاد وطبيعى فى مواجهة القضايا المشكلة التى يستعصى على الصغار فهم تفصيلاتها . وأوضح مثال على ذلك كلام الآباء أو المدرسين مع أبنائهم عن قضيتى الموت والجنس،حيث يتم تجنب الاغراق فى التفصيلات ، ونعتمد على شئ من التبسيط ،بحيث لا نجعل الطفل ينشغل بالأمر انشغالا زائدا لا يليق بقدرته المتواضعة على استيعاب الموضوعات الشائكة.

لا علينا إذا فتنا بالكلمات- كلمات الأسبقين- ولكن علينا كذلك أن نتقى الفتنة بين الناس، لا على حساب دين من الأديان أو معتقد من المعتقدات ، ولكن بالصبر والحكمة والتأمل والوعى البصير.

جرُّشكل

إدوار الخراط/ وخزة خُفيفة
فريد أبو سعدة /حق المتعة للرجل
غادة نبيل/ كوابيس الشمس

وخـــزة خفيـفة

إدوار الخراط

المتـرصّنون سدنـة القديم المتـحجـر الراز ح الورعـون « الأتقـيـاء » بالمعنـى الإدراكى لا بالمعنى الخلقى فحسب ، سوف يسبحون بحمد التجريب ويقولون إنهم أول من يؤمنون بحرية التعبير ، لكنهم بإزاء التجريب الحقيقى سوف ينقلبون إلى كهنة « الحفاظ على أعرافنا وتقاليدنا والذود عن أخلاقنا وآدابنا » والضـرب على أيدى- وربما أعناق- من يفسدون شبابنا ومن « يتآمرون على ثقافتنا ».

هذه المجموعة « وخزة خفيفة » فيها سيريالية شرسة وبشعة وغير متورعة -كما ينبغى للسيرايالية الحقيقية أن تكون وليست مجرد مناوشة . والكاتبة غادة الحلوانى تتناول ، بأسلوب يبدو ظاهريا كأنه أسلوب « منطقى » وعاقل ، تشوهات وإفرازات جسمانية وروحية ، وسوائل وأعضاء ممنوعة من الإشارة إليها فى« الأدب » المؤدب المدجن ، وذلك كله بحرارة تحتاج إلى معدة قوية لتقبلها .أتصور أن هذه أول كتابة سيريالية حقا فى أدبنا المصرى بالعربية فليمتنع المعودون أصحاب الأرواح الضعيفة.

وليمتنع من يريد أن يقرأ شيئا مسليا ومفهوماً.

ليس معنى ذلك أن هذه النصوص لا معنى لها . على العكس ،معناها -إن كان لابد من المعنى على أى حال -يتجاوز ويخرج عن مفهوم المعنى المألوف



كله، هل هو شراسة الحياة الجسدانية المتفلتة تماما من القمع المعتاد؟ فليمد هذا المعنى إلى مداه السياسى والاجتماعى والروحي حيث كل السلطات موضع دحض لا مجرد موضع سؤال أو إنكار.

هناك فى هذه القصص الأخاذة الآسرةمرح يشارف مدح الجنون بالتحرر، ومخيلة قادرة على اجتراح عنف الخيال.

فيها انطلاق وعي متحرر من الروابط التقليدية القصصية أو غير القصصية ،فالتفكك الظاهرى فيها ينم عن وحدة بين الرؤية الخارجية والوعي الداخلي . وفيها حوار شعرى ورغم ما يبدو فيها من قسوة أو جفاء ،فإن فيها حناناً خفياً ،وفيها مقدرة على الحكي ونسج السرد لا شك فى براعتها أيضا وفيها أخيرا تأملات جانبية عن مصادر الوجود بدون أى ميتافيزيقا معلنة.

حق المتعة .. للرجل أيضاً

فريد أبو سعدة

مع تصاعد الحركة النسوية فى مصر ، وبالتنسيق معها تقريباً !! ، أصبح الزواج فى طبعته الاسلامية « غير متفق عليه » .

وبدأ العمل بحماسة غير مفهومة من أجل تطويعه أو تطبيعه مع الفيمنست الأنجلو سكسونى!

بدأ هذا فيما أسماه العامة « قانون جيهان » والذى يقال إن بعض من وافقوا عليه من الفقهاء تنصلوا منه بعد ذلك وبرئوا إلى الله وقالوا كنا مكرهين !

فى قانون جيهان أثيرت مشكلة السكن ، وتناولت الأعمال الفنية والدرامية المشكلة كما فى الفيلم اللطيف « الشقة من حق الزوجة » لمحمود عبد العزيز ومعالى زايد . هذا عن المعالجة الفنية أما الجسم الكامل للمأساة فيتكون من قضايا (متلتلة) تملأ أضابير المحاكم وتنتظر ، حتى كتابة هذا المقال ، من يفصل فيها!

ليس هذا فقط بل واستحدث القانون للمطلقة حقاً جديداً هو« حق المتعة» إلى جانب حقوقها الأخرى المقررة.

ومنذ إقرار هذا القانون والعمل به فى أواخر السبعينات وأنا أنتظر مندهشاً رد فعل الفيمنست المصرى ، الذى أغاظنى ولم يأت أبداً !! كانت دهشتى بالطبع من تناقض هذا الحق مع المغزى الفكرى للفيمنست ، كما أفهمه ، والذى يطنطن ليل نهار بالاستقلال التام أو الموت الزؤام ، وبأن المرأة مثل الرجل ومثل أسنان المشط إلخ إلخ.

نعم انتظرت أن يعترض الفيمنست على مثل هذا الحق المهين للمرأة ، انتظرت أكثر من عشرين عاماً دون أن أقرأ أو أسمع. شيئاً من زعيمات أو زعماء الفيمنست بالوكالة !

على العكس تجاهلوا جميعاً هذا القانون المهين ، القانون الذى يختصر المرأة فى أداه لمتعة الرجل وإشباع غرائزه فاذا تم له ذلك ورماها تقاضت الثمن مثل بغى بفارق واحد هو أنها تتقاضاه من خلال إجراءات محترمة!!

كنت ولاأزال أعتقد أن سكوت الفيمنست ، الذى يعنى الرضا ، ليس إلا عملاً من أعمال الانتهازية ، أو بلغة مهذبة ليس إلا تعدياً على حقوق الرجل ،



وهو فى كل الأحوال يدل على تناقضات الفيمنست فى طبعته المصرية!!

لقد تم القاء أمور مثل « النشوز » و« بيت الطاعة » إلى النسيان وهانحن أمام قانون جديد ، يناقش الآن ، يجعل الرجل بلا حول ولا قوة ، قانون يعكس ماوصلت إليه قوة الفيمنست فى مصر . إذ تحت مسمى « الخلع » سيصبح من حق المرأة أن تطلّق نفسها أيضاً ، وإذا كنا لانعترض على هذا الحق ، ولايمكننا أصلاً ، إذ أننا لانهرب من قضاء الله إلا إلى قضاء الله!!

ومع ذلك فاننا نراه حقاً يراد به باطل إذ من الذى سيهدى زوجته شيئاً ويكتبه ويوثقه تحسباً لليوم الأسود الذى ستفاجئه فيه معالى زايد وهو متعب ويريد النوم ولو ساعة (كما فى الفيلم) طالبة منه الطلاق!

هل سيكون على الزوج الحديث أن يفتح دفتر يومية ، أو يأخذ زوجته إلى مكاتب التوثيق كلما غلبته عواطفه النبيلة واشترى لها شيئاً على سبيل الهدية !

بالطبع لايمكن ، وبالطبع فان هذا غريب وشاذ ومناف لحياة طبيعية حميمة.

وبالطبع مرة ثالثة سيكون الرجل الذى تطلق المرأة نفسها منه كالذى خرج ، فى الخمسينات من عمره ، من المولد بلا حمص!! وإذا كان الأمر كذلك ، وهو بالتأكيد أسوأ من ذلك بكثير ، فاننى أقترح أن يناقش القانون الجديد إعطاء الرجل ، الذى خلعته زوجته ورمت له ماأستطاع أن يثبته ، نفس الحق السخيف ، حق المتعة ، باعتبارها استخدمته لمتعتها ثم رمته بعد استنفاذه !

واقترح أن يكون بواقع شهر عن كل سنة خدمة ، مراعاة للتعامل بالمثل كما يطالب الفيمنست ، واتساقاً أيضاً مع قوانين العمل!!

كوابيس الشمس الإثنا عشر

غادة نبيل

أريد أن أكتب عن احتفالية مصر بالألفية . الطريقة الأفضل ربما تكون بإيجاز موقفى فى نقاط سوف أحاول أن أعرضها بهدوء

١- ما معنى تصوير الكوتشى البديع لعازف الطبول الأوروبى أكثر من مرة؟.

٢- ما معنى استيراد مخرج لا علاقة له بتراثنا والتركيز على« خلقته» حتى وهو يعطينا ظهره وعلاقته الغامضة بالكوفية واحتكاره للغناء الميت والعزف البارد لجملة موسيقية واحدة- غير جميلة -نسيناها؟.

٣- ما معنى الصعايدة حاملى الكشافات الذين نثروهم فى صحراء الجيزة بعد إطفاء النور؟ .يبحثون ترى عن شئ ضائع منهم؟ استدعى تلقائيا مشهداً فائراً بالمعنى من فيلم «شئ من الخوف» بطولة عتريس وفؤاده أصحاب عقد الزواج الباطل على الرغم من توافر الحب.

٤- ما قصة البطاريق ؟ .. نحن نلبس أردية وأقنعة بطاريق!.. أطلقوا البطاريق فى الصحارى والهرم مظلم والمخرج ساطع .

٥- ما المعنى الذى كان يفترض أن يتحقق لو لم تؤثر الرطوبة والضباب على قطع الصور الصغيرة على مدى ثلاثة أيام أثناء البروفات كما أفادتنى صديقة لم يحصل زوجها المخرج المساعد على أجره حتى الآن.. ما معنى أن يظهر هرم خوفو وعليه طبق فاكهة؟ .. وقتها كانت الجوافة واليوسفى ستصبح شهادة نجاح العرض. لماذا استشغنا بفن الكيتش الذى أظهر صورة

المخرج جار قبل ذلك بأيام يتوسط هرم منقرع . وإبريق القهوة على هرم خفرع الذى احتجب وأحرج المخرج «ودلق» القهوة كلها يوم العرض . ولكن ليس لأن فى ذلك خير.

لو ادعى مدع أن للأمرأية علاقة بالسياحة سوف أحيله إلى شكاوى ترجمانات بنى حسن وبنى مزار والهرم نفسه وغيرها من مناطق بلدى حيث التسول والابتزاز بديلان لا غنى عنهما أمّام تناقص عدد السياح .عندما زرت الصعيد رأيت تشنج سائق الحافلة التابعة للثقافة الجماهيرية يوم كنت أشترى فيلما للتصوير من أحد المحال. لا يستطيع السائق الوقوف بالحافلة ويدور عدة لفات تاركاً إيانا لمصيرنا ثم يقع حادث إرهابي في نفس اليوم على نفس طريق المنيا ملوى الذى قطعته لأصل إلى الآنسة ذات الثمانية عشر ربيعا إيزيدورا الجليلة.

٦- الإله أنوبيس: أراه في عرض الألفية على شاشة محدودة يمشي ببطء حتى حوافها ثم يعود مثل حافلة الثقافة الجماهيرية إلى نفس النقطة ولكنه يبدو بعرى جسده الإنسانى ورأسه الكلبى مع الموسيقى خارجاً من فيلم لهيتشكوك ، ثم أخذت أنوبيسات كثيرة تتبختر بعد أن تحشمت وارتدت البدلة والكرافتة بينما الطبال المصرى يضحك ببلاهة فرحانة للمخرج الذى أجل ضحكه الظاهر حتى صعوده الطائرة عائداً إلى بلده . فتاة مصرية فرنسية أعرفها تقول عن چار «هو معروف في فرنسا بتقديم التكنولوجيا بلا إحساس».

وحيث إننا شعب يتميز بالسخونة التى رمز لها المخرج بالصعايدة من الطبيعى والضرورى أن تتوازن الأمور بالبطاريق الثلجية .المذيعة شافكى المنيرى تستضيف مديرة المشروع البريطانية اليوم التالى على العبث بعدما بدأت حملة خدوهم بالصوت فتقول المديرة: چار كان يعد الترتيبات فى فرنسا قبل هذا بشهر ثم لفترة عشرة أيام فى مصر».

هذا هو الجهد والمدة الزمنية التى تساوى ٩ ملايين دولار والمواطن المصرى منقسم غالبا ما بين متسول أو مرتش .والأطفال ينفخون فى الورش ويتضرعون إلى أغنياء مصر ورجال أعمالها طوال رمضان عبر إعلانات تلفزيونية لا نتحملها عن المصابين بالسرطان ويشحذون «ولو جنيه» كما.

تقول الاعلانات.

هل ما زال بيننا من يذكر اسرة محمد على بسوء أو يتهمها- ما زال- بتبديد المال العام والاستدانة ولو لإنشاء مشاريع وطنية .لا أظن.المخرج طوال العرض يتعامل باستخفاف وتثاقل لا أظن أننا نستحق أفضل منه .وعندما يفتينا المطرب أسامة عباس بعد ذلك بقوله «ميشيل جار عمل شغل هايل وتجريب تكنولوجى رائع» يجب أن نتذكر أنه دخل بصوته فى فاصل الأسماء الحسنى فى العرض . ثم مذيعة جديدة تستهل عام ألفين بقولها «أولى أيام» وتصبح نبرتها أكثر وثوقا وهى تقول «الاحتفالية الرائعة التى أكدت عظمة مصر وحضارتها.» بماذا نسأل أنفسنا تتأكد هذه العظمة التى لا يملون من الحديث عنها فلا نجد إجابة لدى جار سوى عرض تنورة وربابة من التى يتم جلبها فى بعض الأفراح وكله بخمسين مليون دولار ..فقط كل دول العالم قدمت عروضاً تتفق مع احترامها لتراثها وحجم ما كرسته للإنفاق على احتفال كهذا . عرس يابانى تقليدى حسب طقوس الشينتو يمثل اليابان ، موسيقى الدانوب الأزرق لشتراوس ورقص باليه يمثل النمسا ، طقوس دينية جميلة فى نهر الجانج بالهند ،فلامنكو أسبانى من أندالوسيا على أنغام الغناء العميق الحزين كما يسمونه هناك"فى قصر عربى قديم ، اليونان تمثلها فرقة موسيقية على قمة جبل . تطير النوتة الموسيقية وتبلغ الفضاء واللحن يتواصل ثم الاكروبول نهاراً .ومانديلا يدخل سجنه بشمعة فى جنوب إفريقيا ثم نفس الشمعة يعطيها صباحاً وهو طليق إلى طفل ملون ضمن طابور من الأطفال السود والبيض.

أما مخرجنا فيحول تاريخ مصر إلى ديسكوتيك مفتوح ويعرض صورة حشرة عملاقة يقربها من وجوهنا ثم يقوم بغير ما سبب بتشغيل بيانولا!!.

كانت أمى تنقش الكعك وتقول «ده عالم ممل» لست ثقيلة الظل لذلك كان من الممكن ترك الشباب يرقصون فى الشوارع بدون ٥٠ مليون دولار لولا- طبعا- ذعرنا من المجاميع وتصوراتنا القلقة سياسياً واجتماعياً لمعنى التجمهر والانفراج. زميل حضر الحفل حدثنى عن التدافع فى الخيام مما حجب الرؤية وبلغ الأمر حد القفز على الطاولات ناهيك عن رداءة العشاء الألفى وخروج صاحبات الفورير والسواريه إلى الرمال مع البطاريق

والصعايدة طلباً للرؤية. زميلى قال لما سألته رأيه « زبالة لكن حد يقدر يقول كده ».

اثنان من أكبر الأثرياء يعرفهما أخي وزوج وزوجة ذهبا بدعوة وقالا لو كانا دفعا ٨٠٠ دولار فى هذه المهزلة لما كفاهما رأس جار «كجوولوه» ترن عند سفح الهرم المظلم الساكت . لا يمكن لأحد غير من يفكرون بطريقة أثرياء الحرب أن يفعل هذا ثم بمكابرة وادعاء لا ينقطعان يقول إن هذه هى« الحضارة » وأن تلك هى العظمة ».

ولا يمكن أن يتعطل بدء الاحتفال انتظارا لمجئ كبار المسئولين إلا فى دولة ذات تركيبة حضارية سرية مثلنا.وأنا التى فرحت لأول مرة وأنا أدخل مبنى جريدة الأهرام إذ تصادف أنه يوم احتفال الجريدة بالدكتور العلامة أحمد زويل .الأمن المرتبك والسجاد الذى يشبه القطيفة من التنظيف ويكنسون بينما أنت سائر .. المرة الوحيدة فى حياتى التى أحس أن السجاد والأمن لمن يستحق.

إن إعادة إذاعة الفشل لا تحوله إلى نجاح فهل يظنون أن نهر النيل يتكون من لعاب ٦٥ مليون مواطن ؟ لماذا يذيعون رسالة الألفية عدة أيام بعد أن انفض المولد؟.

عندما نتحدث كثيرا عن شئ فهذا يعنى شيئا واحدا . إنه لم يتحدث عن نفسه.

***

التلفزيون المصرى هو تلفزيون الماكس فورت.

***

مسلسل «سامحونى ماكنش قصدى» يفترض أنه من جماهيرته الاذاعية تحول إلى عمل تلفزيونى ولا نناقش هنا تشنج اداء الأبطال إلهام شاهين وحنان ترك وممدوح عبد العليم أو استمرار التأثير الشاهينى على أداء حنان ترك حتى عندما يتغير المخرج أو الملابس وتسريحات الشعر والأداء العام الذى لا علاقة له بالانتماء الطبقى للشخصيات المؤداة. لكننا نسأل إلى متى التنميط والتكريس لثنائيات لا يقبلها عقل أو إنسانية تجعل كل الفقراء فى أى مكان كتلة من الأخيار المتطلعين دائماً وفقط إلى بناء مجتمع

مثالي في مواجهة كتلة من غير الفقراء يشبهون الكفار في المسلسلات الدينية يزعقون طوال الوقت ويميزهم هوس تدمير الآخرين؟.

وما كل هذا الرقص بسبب أو بدون سبب في العمل؟.

أكثرنا لن يفهم لماذا حال الدنيا أن يوجد فقراء ويوجد أغنياء .عمرى كله لم أفهم هذا لكن من يستحق الرجم سيظل من يؤمن أن من يختلف عنه وليس فقط معه لابد أن يكون بعشرة رؤوس وسبعة أذرع. ولا . لن نسامحكم.

***

في الكشح ما يؤكد قلقى كمصرية من يوم لا أستطيع فيه الخروج مع صديق عمرى وعائلتى لأنه ولد في أسرة مسيحية وفيها ما يرعبنى من أن تسود الأردية السوداء أجساد كل النساء اللاتى يمكن أن يسمح لهن بالنزول إلى الشارع بشرط الالتزام بتلك الاردية المخيمة أى بالجبر .فيها خطيئة تعلو على القتل وهى التدريب النفسى والأخلاقى على النفاق .تمجيده.فيها الازالة الفاشية لقيمة الاختلاف وحقه والدوس على حياة الإنسان وفيها ما لا يجعلنى أحب أن أبقى في مصر لو كان لى ابن أو ابنة.

هناك التجسيد الحى للتجاهل التاريخى من حكومات مصر للصعيد وإهماله بثأره ومفاهيمه عن الانتقام للعرض والشرف لن يكفى بعد الآن أن تبعث الرئاسة بمبعوثيها التقليديين في قداس عيد الميلاد ويخرج علينا شيخ الأزهر والبابا يتكلمان عن الوحدة الوطنية . وإذا كان أى شئ أهون من هاجس تقسيم الوطن الذى يريدون لبعضنا أن يفكر فيه يوما ولو كراهة فلا أحزن ولا أفدح عن دم مصرى يريقه مصرى.

لكن لن ينتصر القتلة . القتل لا يجعل الدول تستمر . ولن نكون جزائر أو لبنان أبدا أبدا .هل فهمتم يا ضامنى الجنة؟.

أحد السعاة في مؤسستى ليس ضخما بأى حال . لكنه حاول الخروج من باب المكتبة بالمؤسسة والذى كان مواربا وصعب الزحزحة عدة أيام . انخلع من المفصلات العلوية فقلت لصديقتى على مكتبها المجاور «هذا هو الخُلع».

***

قراءات من الشاطئ الغربى

إعداد وترجمة :طاهر غانم

ثعبان ، شجرة، وماء

بعد طول ترقب ، صدرت الترجمة الانجليزية الكاملة لكتاب «كه» للباحث الايطالى الشهير: روبرتوكالاسو ، وهو المجلد الثالث من مشروعه الطموح لدراسة الأساطير والخرافات التى أثرت بشكل كبير فى تطور الفكر الإنسانى العالمى.

هذا الكتاب هو استحضار غظيم لقصص العقلية والآلهة الهندية . علّم مؤلفه نفسه اللغة السنسكريتية كي ينقب فى المصادر العتيقة للموروث الفلسفى والدينى الهندى . وكانت المحصلة هى هذه التركيبة المدهشة من القصص والأساطير ومن البحث الفلسفى والسرد التأملى .أما روبرتوكالاسو (٥٧ سنة) فهو دارس جاد كتب على مدار عشرين عاما سلسلة من الكتب . أولها «خراب كاش» (١٩٨٣) وهو سرد لدمار الماضى ومولد الحاضر يرصد ، والقول لايتالوكالفينو، «كل الأشياء التى حدثت فى التاريخ الإنسانى منذ بدء الحضارة وحتى يومنا هذا ». ويتناول كتابه الثانى «زواج كادموس وهارمونى» (١٩٨٨) الميثولوجيا اليونانية ، ويعيد كتابة الفكر اليونانى بأكمله فى شكل روائى لفجر العالم الغربى ، موضحا أهمية الأسطورة فى فهم الإنسانية لنفسها.

ويجئ كتابه الأخير «كه» (أى الحرف الساكن الأول فى السنسكريتية) ليمتعنا بقصص غريبة وليظهر لنا الآلهة على نحو مغاير لما عهدناه بها، كشخصيات واهنة شهوانية ومتقلبة الأطوار وسخيفة. إنها ببساطة تذكرنا بأنفسنا . وهذا ما يدفع كالاسو للقول إن هذه الآلهة مهمة فى معرفتنا للذات ، شرقاً وغربا ، طالما أنها أساس الحضارة الهندو أوربية.

تتعقب الهندوسية مبادئها الأولى إلى أسفار «الفيدا» ، المتضمنة ترانيم ورسائل فلسفية دونها الآريون منذ نحو ألفى عام ق. م . لم

يخلف لنا الآريون سوى آلهة وطقوس احتفالية وكلمات . لكنهم كانوا أول من لاحظ أن العالم «يوجد فحسب إذا أدرك الشعور أنه موجود . وإذا أدركه الشعور ، فلابد أن يكون هناك شعور آخر بداخل ذلك الشعور كي يدرك الشعور الذي أدرك » .
ومن هذه الفرضية قبل الكلاسيكية وبعد الحداثية ، ينسج كالاسو شبكة من القصص المتدفقة من ملحمة «المهابهاراتا» حتى موت بوذا . يكتب كالاسو : حينما ينغمر الحقيقي في الفضاء والزمان ، فإن كل ما يبقى هو حجرة معتمة حيث تدوي الكلمات في الأذن».

ثمة أفكار هندوسية حاضرة ، متخللة القصص ، مثل طبيعة العقلية الانسانية ، أصول ومدى استشعار الذات ، والروابط الفكرية بين كل هذا . وكذلك يتواصل الكتاب في اكتشافه لأثر البوذية الاصلاحية في المذهب البراهماني . يكتب كالاسو: في كل قصة ، إذا رجعت إلى أقصى ما بوسعك ، إلى النقطة حيث يختفي كل أفق ، ستجد هناك ثعباناً ، شجرة ، وماء . هذه المخلوقات والعناصر حاضرة مرارا في حكيه المكرور لقصص مأخوذة من الملاحم كالمها بهاراتا والرامايانا وأسفار الفيدا والأوبانيشاد والبراهمانا وغيرها . ويلوح أسلوب كالاسو متوقداً مشحونا بالاستطرادات والملاحظات التي تتواثب من المراجع الألمانية للميثولوجيا الهندية إلى إحالات جريئة إلى كافكا وبروست.

- ويتبدى جليا استحضار كالاسو واعادة تأويله لدور القربان كمفتاح أساسي لكتابه . إذ أنه يدرك أن التضحية ليست مجرد عنصر أساسي في الطقس الهندوسي وإنما قطب مركزي في الجوهر الفلسفي . وتفصح تيمة التضحية كذلك عن مقدرة كالاسو على تكملة إعادة خلقه للأسطورة مع تبصراته المخيفة . ويجزم كالاسو أن اكتشاف هذه الطقوس يساعدنا على كشف العنف الذي يشكل أساس الشئون الإنسانية.

يتألف كتاب « كه » من مناقشات فلسفية مستقلقة وتشبيهات شاذة من النصوص الهندوسية القديمة لذا يبدو الكتاب غريبا عصيا على الفهم ، ويبدو عملاً فكريا وروائيا في ذات الوقت . ومن هنا ، يتفرد الكتاب بسمتيه القصصية والفكرية اللتين يمكن تلخيصهما في ابيجرامة سنسكريتية تقول إن: «العالم يشبه انطباعا خلفه حكي قصة.» هذا هو الشعور الذي ينتابك فور انتهائك من قراءة هذا الكتاب غير العادي.

إنه لخليق بنا ختاما أن نقدم مثالا لما يحتويه هذا الكتاب من قصص ، وإليك واحدة منها:

تقول الأسطورة إنه حينما علم

نفر من الآلهة الحقودة أن شيفا- إله الرقص - يمكن أن يلقى مصرعه على يد طفل من نسله فقط ، حضروا إلى مدخل بيته حيث كان يضاجع الربة بارفاتى لآلاف الأيام . وما أن يدنو من الباب ، ويقذف ماءه ، حتى يندفع آجنى ، إله النار ، إليه كالسهم بفم مفتوح كى يتلقى سائل الإله . حينذاك يقول شيفا القاسى متهكماً : « أهذا ما أردته »؟ فيما بعد، يحمل آلهة الطيبة آجنى بعيدا ، وحلقه منسفع بما جاهد ألا يبتلعه . وأخيرا ، يبصق آجنى ماء شيفا فى« الجانجز » حيث يخصب ست فتيات -كن مختفيات فى أجمة من نبات الأسل- اللاتى ينجبن فى النهاية سكاندا ، منقذ الآلهة ، على هيئة صبى له ستة رؤوس ، وهو الذى ينجز عمله حيال شيفا.

***

** الكتاب : Ka(٤٤٥ صفحة)

المؤلف: Roberto Calasso.

المترجم:Tim Parks.

الناشر البريطانى :Jonathan Cape.

الناشر الأمريكى : Knopf.

* عن الجارديان البريطانية والواشنطن بوست الأمريكية.

السعى وراء الممكن

كيرت جينسن

حينما يثار النقاش الحتمى حول نفع الفن- غالباً وقتما توزع « المنحة القومية للفنون » مساعداتها- يتشبث المناقشون بمواقفهم المتضادة على نحو رتيب : البراجماتيون ضد الجماليين .من ناحية ، هناك من يؤمن بالعملية التامة ، ويعتبر الفن جرعة من دواء معيد للتأهيل كى تعالج ما هو متمرد فى نفوسنا .ومن الناحية الأخرى ، هناك من يزعم أن الفن والحياة كليهما حيوانان مختلفان ، ينتج تزواجهما أدباً عادياً ، سياسة رديئة ، وتاريخاً زائفا وحسب.

مايكل وود ، أستاذ الانجليزية بجامعة برنستون ومؤلف كتاب « شكوك الساحر » : دراسة لافتة عن فلاديمير نابوكوف ، يبدو ذكيا للغاية إذ لم ينزلق إلى هذا السخف فى كتابه الجديد « أبناء الصمت » ،وفى المقابل ، ينعش وود البعد لهذا الأدبى الجدل الحيوى بإعادة تصنيف أدوار كل من القارئ والكاتب فيما هو ، جوهريا ، صراع بين المخيلات. إنه لا يطرح هذا كفرضية : « أبناء الصمت » هو دراسة مهمة ، دقيقة لأربعة عشر كاتبا معاصرا للقص والنقد (تتراوح ما بين رولان بارت وستيفن كنج مروراً بصمويل بكيت

، إنجيلا كارتر ، وإدوارد سعيد) . هذا الكتاب تحقيق رشيق فكريا لأطروحة إداورد سعيد: «ما الوعى النقدى ، فى حقيقته ، إن لم يكن نزوعا جارفا إلى البدائل؟ ».

يزعم مايكل وود أن قراءتنا وكتابتنا لا يمكن لهما أن تتقدما دون أن يعاملهما التاريخ بخشونة . وطموحه هنا هو أن نفتتح مفهومنا القديم الاصطلاحى للقراءة- نشاط مستور ، هادئ ، وديع سلبى- للطموحات واسعة الخيال ، لكى تصبح القراءة «شريكة للكتابة، شريكة بشكل أكثر كمالا مما اعتادت أن تبدو عليه . أنه يحاول أن يبرهن على أن صمتا جليا تسرب إلى الكتابات المعاصرة ، التى يقيمها هنا، هذا الصمت هو جزئيا نتاج للمخيلات بالحلم فى صدام مع ظروفها ، يكتب وود : «لقد أصبح تاريخ الألم تاريخا للصمت - بل لحالات عديدة من الصمت .« يصبح ما لا يمكن قوله ، فى الواقع ، غيابا يشوه ببراعة شكل ومضمون الكتابة التى تفرزها هذه المخيلات ، يشوههما كثيرا مثل كوة سوداء تحرف الضوء. «أبناء الصمت» هو دراسة للفن القصصى -القص والنقد معاً- الذى يكون طموحه المستحيل هو أن يناضل الصمت ، وأن يغمره بالكلمات ويشبع خواءه بالمعانى.

لا تعنى المقالات عن الكتاب ، التى جمعها وود هنا ، بفرض نماذج لصنوف القراءة التى طرأت على ذهنه وإنما بتحديد هذه النماذج بدقة. وكلما أوغلنا فى كتابه ، يتبين لنا أن فكرته اللطيفة عن النقد هى «محاولة استهلال محاورة مع الناس الذين قرأوا بعضا من نفس الكتب التى قرأتها ، أو كتباً مثل الكتب التى تفضل الحديث بشأنها ، أو الذين قرأوا كثيرا من الكتب التى لم تقرأها أنت».

فى الواقع ، يبدو غرض هذه الدراسة المستفيضة هو أن يجد وود ، ويحلل ، ثلاث أفكار تسهم كأعراض لهذا الصمت: «مثابرة فكرة الفردوس .. فكرة أن الصمت هو ما يتوق إليه الأدب لكنه لا يناله .. وإدراك أن القص -الرواية والقصة- ضرب من النقد ، وأن النقد يمكن أن يكون قصا »، معا ، تقر هذه الأفكار حقيقة ، ومبررات ونتائج أطروحة «مايكل وود» الأساسية ،كما تزود هذه الأفكار المبدأ المؤسس لكتابه . لذلك يرصد القسم الأول (عن رولان بارت ، صمويل بكيت ، خوليو كورتاثر ، جيرمو كابريرا إنفانتى ، وايتالو كالفينو) عدة مفاهيم للصمت ، أما المجموعة الثانية من المقالات (عن جبرابيل جارثيا ماركيز ، تونى موريسون ، انجيلا كارتر ، وستيفن كنج) فتكشف التوق الذى يعزز الصمت ، والقسم

الثالث (عن إدوارد سعيد، كازيو اشيجورو، وجانيت ونترسون) يصور تنوغ التكيف الذى أحدثه كل من النقد والقص كاستجابة له.

لا يبدو وود بأسلوبه الرشيق، وملاحظاته الحادة، ومقتبساته الفطنة، فى مجملها، أنه يشكل جدلا محدداً ملحاً بقدر تشكيله لترتيب مقنع للأفكار. ويمكن تسمية نغمته المتواترة «بالامكانية» التى تتبدى من بين ثنايا مقالاته: عمل إنجيلا كارتر يصف بشكل تخطيطى فكرة الممكن.. وتحرضنا على مقارنتها بأفكارنا -الأكثر بقاء فى الذهن -عن الواقع. «ستيفن كنج» يذكرنا من خلال الفانتازيا إلى أى مدى بوسع العالم غير المتخيل أن يكون مدهشا. «جانيت ونترسون» توظف شيئا يشبه حيلة سردية كى تطرح أسئلة بشأن كيفية تخيلنا للزمن، وعواقب هذه التدابير على أفكارنا بشأن الممكن».

بينما يبدو أننا واقعون بين تاريخ مرهق وحاضر مشكل، يوحى الكتاب واسعو الخيال بأن رغم كل شئ ،هناك مستقبل واعد فعال. الحاضر -الحقيقى، «الراهن» - لا يشكلنا فى الواقع كثيرا قدر تشكيلنا نحن له، بالنظر إليه من وضع خاص أفضل، لعله متخيل، بينما تكون حياتنا عرضة للتاريخ، تكون مجهزة تماما لرفض عاقبته كلية.

بعد ذلك، يتجه اهتمام مايكل وود إلى وعد الصمت، وعد مقام على لا اكتمالية إبداعنا القصصى والنقدى للوضع الإنسانى. هذا النقصان يتضمن التحولية أو اللااستقرارية: هناك متسع متروك من أجلنا كى نبدع (ونؤول) بشكل جديد. والنصيحة المقدمة من عدة كتاب، مثل نصيحة وود للقراء، تروق للمخيلة المتأملة، ويمكن تلخيصها فى مقولة الشاعر جيمس ديكى: «فى خلقه للعالم، لم يستنفد الرب كل الامكانيات». ولئن كان وود يستدعى بشكل مقنع صلابة الصمت فى قلب الحياة، فهو يعزز كذلك تذوقنا لمنافعه. فالصمت يستفز، مثلا، المخيلات المتأملة للكتاب الذين تتناولهم الدراسة، وتوظيف المخيلة متساو مع الحرية. يكتب وود فى هذا الصدد: «الأدب هو لون من ألوان الحرية، ليس لأنه يعالج الخيالى، وإنما لأنه يعيد تأويل الواقعى فى الذهن، الذى هو ملعب مجمى» مكان محصن مؤقتا من الافتتان بالسياسية والتاريخ.

هذا ليس تعبيرا عن مذهب نقدى: فى أحسن الأحوال، يمكن تسميته بالبراجماتية التأويلية Interpre-tive Pragmatism. وفى الاهتمام الشديد الذى يبديه لممارسة القراءة

والكتابة ، يلوح أثر عمله جيمسياً إلى حد بعيد(نسبة إلى وليم جيمس فيلسوف البراجماتية الأمريكى) مثل وليم جيمس ، يجدد مايكل وود النشاط النقدى عن طريق إعادة الحيوية المتجاهلة إليه ، تلك الحيوية التى يراها فى المفاوضات العملية الواصلة بين الكلمات حينما نقرأ ، وحينما يكتب المؤلفون . ومع ذلك ، ثمة سمة حزينة غريبة للقصة التى يرويها هنا . بينما يسهم منظور وود النقدى ومقالاته الواضحة فى إنعاش فرص غير متوقعة للقراءة وللكتابة معاً ، يتبدى احساس بالأسف هناك فى ظل تأييده الذى لا يلين « للإمكانية » إذ أن حيواتنا ، برغم كل شئ ، موسومة بالانطفاء اليومى للإمكانيات : خطونا إلى اليسار يحكم على أملنا بالخطو يمينا بالإخفاق ،ومع ذلك ، فنحن نخطو ، ونخطو ثانية ، ونقرأ عن عوالم أخرى ، ونعاود الجزم بضرورة تخيلنا لها ، وينصحنا مايكل وود بأنه من المهم جدا أن نعرف أنها ممكنة أكثر من معرفتنا بأنها لن تظهر إلى حيز الوجود مطلقاً.

* الكتاب : أبناء الصمت

المؤلف : مايكل وود

الناشر : مطبعة جامعة كولومبيا.

* هذه ترجمة كاملة للمراجعة المنشورة فى دورية (ذى أمريكان سكولر)

* كيرت جينسن ناقد أمريكى يكتب مراجعات للقص الأمريكى المعاصر فى عدة دوريات ، منها «بوسطن جلوب» و«لوس انجليس تايمز».

* اشارات للمترجم:

خوليو كورتاثر (١٩١٦-١٩٨٤) كاتب ارجنتينى ، من أعماله «الحجلة» ، و«كل النيران النار»

جيرمو إنفانتى(ولد عام ١٩٣٦) كاتب كوبى حاز جائزة ثربانتس عام ٩٨ ، من أعماله « ثلاثة نمور حزينة»

أنجيلا كارتر (١٩٤٠-١٩٩٢) كاتبة بريطانية . رشحت روايتها «ليالى السيرك» لنيل جائزة بوكر عام ٨٤.

ستيفن كنج (ولد عام ١٩٧٤) كاتب أمريكى . آخر أعماله «الفتاة التى أحبت توم جوردون».

كازيو إشيجورو (ولد عام ١٩٥٤) كاتب بريطانى . حاز جائزة بوكر عام ٨٩ عن روايته «بقايا اليوم»

جانيت ونترسون (ولدت عام ١٩٥٩) كاتبة بريطانية . من أهم رواياتها «مكتوب على الجسد» جيمس

ديكى (ولد عام ١٩٢٢) شاعر أمريكى نال الجائزة الوطنية للكاتب عام ٦٦ عن «اختيار الراقص»

١- "الفن القصصى فى القرآن الكريم": ما أشبه الليلة بالبارحة

مصطفى عباده

يسمع أغلب القراء- كثيراً-عن كتاب «الفن القصصى فى القرآن الكريم» للدكتور محمد أحمد خلف الله ، دون أن يكون الكتاب متاحاً لهم، متداولا يمكنهم الإطلاع عليه ولو حتى فى المكتبات العامة، رغم أن الكتاب طبع مرتين فى عامى ١٩٥٣-١٩٥٧ . وذلك لأن الكتاب محجوب بفعل فاعل ، ومضروب عليه ستار حديدى من التعتيم والتجهيل ، إلى أن صدر أخيرا فى طبعة فاخرة عن دار «سينا للنشر » ودار الانتشار العربى فى أكثر من ٥٠٠ صفحة من القطع الكبير مع شرح وتعليق للشيخ خليل عبد الكريم ، يقع متن الكتاب فى ٣٦٠ صفحة ، والشرح والتعليق فى ١٥٠ صفحة.

كان الكتاب / الرسالة قد أثار وقتها معركة ضخمة حينما تقدّم به المؤلف د.خلف الله إلى الجامعة سنة ٤٧ لنيل درجة الدكتوراة ،وهى السنة التى قررت فيها الأمم المتحدة تقسيم فلسطين ، وكانت الحرب العالمية الثانية قد وضعت أوزارها ،كما أن نفوذ الإخوان المسلمين كان مؤثرا فى الشارع المصرى ،كما كانت معركتا كتابى «فى الشعر الجاهلى» و«الإسلام وأصول الحكم» حاضرتين فى الأذهان.

كانت الرسالة تحاول درس فرضية رئيسية وهى: أن القصص القرآنى

يصح أن يفهم فهماً بلاغيا ولا يجوز أن يفهم فهماً تاريخيا ، بمعنى أنه يريد الهداية والإرشاد ويقصد العظة والعبرة، ولا يقصد إلى تعليم التاريخ أو نشر وثائقه بحال من الأحوال وأن القصص القرآنى لا يقصد إلا التوجيهات الدينية والخلقية وإلى تقرير الدعوة الإسلامية وإقامة هذا التقرير على الأسس النفسية والنواميس الاجتماعية.

ومن بين الأسباب التى دعت د. خلف الله إلى اختيار هذا الموضوع أن القصص القرآنى كان من أهم العوامل النفسية التى لجأ إليها القرآن فى الجدل والحوار ، وفى البشارة والإنذار ،وفى شرح المبادئ للدعوة الإسلامية والتمكين ،وفى تثبيت قلب النبى وقلوب من اتبعه من المهاجرين والأنصار ،كما أن أئمة الدين والمفسرين يعدون القصص القرآنى من المتشابه ، وأن الملاحدة- على حد وضفه. من مبشرين ومستشرقين وجدوا فيه الثغرة التى ينفذون منها للطعن على النبى وفى القرآن الكريم، وذلك لأنهم درسوا القصص القرآنى كدراسة وثائق التاريخ وهو ما يفضى مباشرة إلى التشكك، فمثلا لم يكن فى زمن فرعون مصر وزير يسمى« هامان » وأن مريم ليست أخت هارون، وأن بينهما قروناً عدة فكيف تكون أخته!.

قسم د. خلف الله بحثه إلى أربعة أبواب يقوم كل واحد منها على نوع من العلاقات التى يوحى بها المنهج والقصد من الدراسة ،«فقد تجمع النصوص لما بينها من علاقات فى الموضوع ،وقد تجمع لما بينها من علاقات فى الصياغة وقد تجمع لما يتسلط عليها من مقاصد وأغراض» يأتى كل ذلك تحت محورين رئيسين هما محور القيم العقلية ،والقيم الفنية أو الظواهر الأدبية ، فتناول فى الباب الأول المعانى والقيم التاريخية والاجتماعية والخلقية والدينية ، أما الباب الثانى فخصص للفن فى القصة القرآنية: ما هى القصة وهل فى القرآن قصة فنية وما الوحدات القصصية ، وما مقاصدها وأغراضها ، ثم الباب الثالث الذى بحث فى مصادر القصص القرآنى : البيئة العربية والعناصر فى القصة القرآنية، ثم تطور الفن القصصى فى النص الدينى المقدس. وأخيرا الباب الرابع الذى درس موضوعا يعد من الأهمية بمكان ،

وهو موضوع جديد كل الجدة بمقاييس ذلك العصر- النصف الأول من القرن العشرين- ألا وهو نفسية الرسول (ص) وقصص القرآن .ثم الخاتمة.

بعد هذا الاستعراض غير الوافي يخلص المؤلف إلى هدف الدراسة -الكتاب- أو بالأحرى هدفي الرسالة وهما: درس أدبي أو بلاغي فني للقصة القرآنية ،وهو درس يكشف عن بعض أسرار الإعجاز ، لأنه يبين لنا مذهب القرآن الكريم في بناء القصة فيبين الألوان القصصية من تاريخية وتمثيلية وأسطورية وكيف كان القدماء يفهمون كل لون ويفسرونه وإلى أين انتهى بهم هذا الفهم وهذا التفسير . أما الهدف الثاني فهو الانتهاء إلى قاعدة أو نظرية تفسر لنا مواقف الكفرة والمشركين من القصص القرآني ، وتحل لنا هذه المشكلات الكثيرة التي وقف عندها المفسرون ، ثم تعمد في النهاية إلى رد جميع الاعتراضات التي يتقدم بها المستشرقون والمبشرون في الطعن على النبي أو في القرآن الكريم .

الفن القصصي إذن ، في نظر د.خلف الله، وبعد بحث مستفيض ما هو إلا موضوع للعظة والعبرة ،وليس للتوثيق التاريخي ، وذلك ما أثار عليه وعلى أستاذه ومشرفه الشيخ أمين الخولي ثائرة السلفيين، وفتح عليهما باب الجحيم في معركة طالت وطاشت سهامها ،وهي المعركة التي يصفها الشيخ الخولي في تقديمه للطبعة الثانية من الكتاب سنة ١٩٥٧ بأنها «المعركة التي احتدمت طويلا وقست كثيرا حتى ما أظن أن معركة مصرية في تاريخ الحركة الفكرية قد طالت طولها واتسعت اتساعها وقست قسوتها» وهي المعركة أيضا التي اضطرت د.خلف الله إلى تقديم استقالته من عمله كمعيد في كلية الآداب ،كما اضطر إلى تقديم رسالة أخرى في موضوع غير ديني حتى يتسنى له الحصول على درجة الدكتوراه .

تكشف لنا هذه المعركة حول دراسة الفن القصصي في القرآن الكريم عن المواقف السلبية التي شابت بعض من نظنهم من أعلام نهضتنا مثل الأستاذ أحمد أمين وشوقي ضيف ، وعبد الوهاب عزام عميد كلية الآداب آنذاك والذي نشر بياناً في الصحف أذاع فيه أن الجامعة رأت أن الرسالة لا تستحق أن يمنح صاحبها درجة الدكتوراة ،كما أنه أبلغ د. خلف الله أن اللجنة المكونة

لفحص الرسالة قررت أنها غير صالحة للمناقشة ،وهو ما لم يحدث. ولم يكن موقفا أحمد أمين وشوقى ضيف أقل سلبية من العميد.

وبناء على ما سبق أعلن الشيخ عبد المجيد سليم الإمام الأكبر وشيخ الجامع الأزهر أنه « ما اطلع على الرسالة وإنما قرأ تقرير الأستاذ أحمد أمين عنها ، ولا شك عنده (لا تدرى هل عند الشيخ سليم أم عند أحمد أمين؟) «أن الأقوال التى قرأها فى التقرير عن الرسالة كفر وأن معتقدها كافر».

وهكذا -كما يقول صابر نايل فى رسالته للدكتوراه عن العلمانية فى مصر حتى ١٩٥٢- يتدخل الأزهر بذاته كمؤسسة دينية من حقها أن تمارس حقوق الرقابة والمسئولية العامة وما يداخلها من البحث العلمى ، وتؤكد سلطاتها الدينية التى لها صلاحيات البحث والتفتيش فى كل ما يخص العقيدة الدينية.

وما أشبه الليلة بالبارحة . غير أن البارحة لم يك يصل الحوار العلمى فيها إلى ساحات المحاكم ، والتفريق عن الزوجات أو حتى التصفية الجسدية ، والطعن فى الأعناق.

٢- «حريم الباشا» فى سطور

عبر خمس وثلاثين رسالة كتبتها « صوفيا لين بول »، أخت الكاتب الانجليزى الشهير «إدوارد لين» الذى أغرم بمصر وكتب عنها كتابه المهم« المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم» وصدر فى القاهرة فى نهاية عام ١٩٩٧ . عبر هذه الرسائل تدخل بنا المؤلفة إلى عالم الحريم فى عصر محمد على ، وخصوصاً حريم محمد على نفسه ،وهى رسائل تمثل شهادات للمؤلفة خلال زيارتها لمصر ، ودخولها قصور الباشا محمد على.

تنتمى «صوفيا» إلى مجتمع الانجليزيات المحافظات اللاتى يحترمن التقاليد إذ تبدو خلال كتابها مهتمة بهذا الأمر ،كما تبدو دائما كفاعلة خير تحركها فى تصرفاتها عوامل إنسانية من العطف والشفقة، وهى النسمة التى تسم كل كتابات الرحالة من الأوروبيين فى القرن التاسع عشر ، فهى ابنة عصرها،وتعطى صورة واضحة لوجهة نظر الغرب بالنسبة للشرق ، بل وشعور الأوروبى الدفين تجاه الشرقيين، فهى -صوفيا- وإن كانت قد

اعتنقت كثيرا من العادات الشرقية في ملبسها وتصرفاتها وهي في مصر، إلا أنها ما زالت الانجليزية التقليدية وهي تظهر هذا بوضوح فيما تكتب.

تتضمن الرسائل موضوعات عديدة مثل تاريخ مدينة القاهرة، ووصف لتربة مصر وفيضان النيل ، والرسائل في مجملها تعطي صورة لمصر في عهد محمد علي ،من حيث السلوك البشري في الملبس والمأكل والعادات الاجتماعية كالزواج والاحتفالات.

كما تقدم صورة دقيقة عن طبيعة الحريم في ذلك العصر ودورهن الاجتماعي .وهل الحريم وصف لمجتمع النساء أم أنه ينسحب على دور المرأة في الحياة الاجتماعية والسياسية ،وهو ما سوف نقف أمامه طويلا في أعداد قادمة الكتاب صدر عن سلسلة كتاب سطور إشراف د. فاطمة ونصر، ترجمت الكتاب إلى العربية د. عزة كرارة.

٣-«الغر» لنجوى شعبان : حوار أم تفكيك

شهدت ورشة الزيتون جدلا بين الناقدين الكبيرين: إبراهيم فتحي ود. سيد البحراوي في ندوة لمناقشة رواية نجوى شعبان «الغر» التي صدرت أخيرا عن الدار المصرية اللبنانية ،حيث يرى إبراهيم فتحي أنها رواية حوارية ، في حين أعرب د. البحراوي عن حيرته إزاء الرواية وطرح اقتراحين لقراءتها من بينهما أنها رواية تفكيكية.

قدم الشاعر شعبان يوسف للندوة مشيرا إلى أن رواية« الغر » هي نص مفاجئ في ظل الكتابة الروائية في السنوات العشر الأخيرة التي تحفل بالكثير من التواطؤات : بين الكتابة وتقنياتها ، وبين الكتابة والقارئ فضلا عن التسطيح.

ويتبدى من الصفحات الأولى في الرواية أنها تتطلب قارئا ذا انتباه كامل حيال «صافيا الجدة » و« صافيا الحفيدة » ،والشخصيات الكثيرة عبر الرواية حيث تأخذنا في رحلة تستغرقها الأسطورة وقضايا الجسد ،والقضايا الاجتماعية والسياسية.

وأضاف أن هذه الرواية ليست رواية معنى فقط بل رواية مبنى ،فالرواية فاتنة إلى حد بعيد وكلما استغرق المرء فى قراءتها يكتشف عوالم ومعان جديدة صيغت بشكل درامى ينبئ عن موهبة كبيرة.

وأشار شعبان يوسف إلى أنه كان يتعين على الكاتبة أن تفصح عن مراجعها التاريخية ،لأنها تتجول فى تواريخ متعددة منذ الربع الأخير فى القرن التاسع عشر مرورا بثورة يوليو وحتى الوقت الحالى.

واعتبر الناقد إبراهيم فتحى أن الرواية تنتمى إلى(كتابة الاختلاف) فهى كتابة تختلف عن السائد .. وإذا كان مضمون الأدب بأكمله هو الإنسان وحريته فى المقام الأول- حرية تفتح طاقاته إزاء العوائق وتحرره من الاغتراب ،فإن هذه الرواية تدخل مباشرة فى نطاق قضية مهمة للغاية ، ليست حرية المرأة معزولة عن الرجل ، بل أيضا الحرية بمعناها المباشر «سادة وعبيد» حينما بدأت الرواية بفصل عنوانه «الأم الأبدية» عن صافيا الجارية ،علاوة على افتتاحها معظم فصول الرواية باقتباس يعمل كمؤشر ومرشد للنصوص.

وأعرب الناقد عن رأيه فى أن الرواية ذات شكل حوارى فهى تتضمن الحوار العظيم للعصر الذى نعيشه ، وتتميز بأنها تصور الحياة العقلية للشخصيات -على نحو فنى بارع -فأغلب الشخصيات لها أفكار يناقشونها فى حوار ، وغالبا ما ينظر إلى أن السمات العقلية للشخصية الروائية على أنها ليست فنية مع أنها جزء من تكوين الشخصية.

وأضاف أن الرواية الحوارية يضع فيها المؤلف وجهة نظره كإحدى وجهات النظر الموجودة مما يشير إلى التعددية ،ولا يفرض على الشخصيات رأيه ،فقد جعلت نجوى شعبان لكل شخصية رأيها وطريقتها الخاصة حسب تكوين كل شخصية على حدة.

وفى هذا الصدد فإن الحوار بين المرأة والرجل ليس محسوما، فثمة أفكار ووجهات نظر شتى (فى لوحة مثل حلم).

وطرح د. سيد البحراوى اقتراحين لنقد الرواية ، يراهما متعادلين لديه - : (الأول) كما يقول إننى إزاء مشروع رواية كبيرة لم يتحقق كاملا بسبب

تعدد المشاريع،فالرواية تحتمل أن تكون أكثر من مشروع رواية ،فالجزء الخاص بصافيا الجدة يصلح لأن يكون رواية قائمة بذاتها ، فيها جانب تاريخي ، انثروبولجي ، نفسي وفني ممتع وبديع في حد ذاته .. علاوة على مشروع جيل صافيا الحفيدة بكل علاقات القرابة والصداقات والعلاقات العاطفية وهو الجيل الذي يأخذ ثلثي حجم الرواية ،فكان من الممكن أن يكون مشروع رواية مهم جدا.

والرواية تبحث عن أهداف كثيرة قد لا تتلاقى ،منها البحث عن الحرية والهوية والتحقق الذاتي وإنسانية الإنسان ..وفي نهاية الرواية حل- إذا جاز أن أسميه حلا- وهو طرح لوحة الخنثي لهيرمافروديتي ،مما يعكس الأزمة بين المرأة والرجل على صفحات الرواية فيما عدا صافيا الجدة فقد كانت لها رؤية واضحة في العلاقة مع الرجل تحققها فعليا رغم أنها تسعى مع الشخص الذي تزوجته للانعتاق من العبودية إلا أنها تمارس ضمنيا -وعلى نحو متسق- الشكل التقليدي للعلاقة بينهما.

وفي جيل الأحفاد نجد أن للمرأة مشكلة حقيقية مع الرجل والعكس صحيح ، وصافيا الصغرى هي أكثر النماذج تماسكا كامرأة من بين جيلها ، لكنها ليست متماسكة بالدرجة الكافية .. فهي تعرف ما تريد وتنتصر له.. تعيش حياة سعيدة نسبيا بزوجها ، ثم تمله ،وتنتصر لبناتها في أن يرثن مثل الأولاد الذكور ، ومع ذلك فعلاقتها بالرجل تتوقف عند مرحلة معينة لا يمكنها تخطيها مثل علاقتها بزوجها الثاني«شهاب» .. والرجال في الرواية مهزومون غير قادرين على ملاحقة خصوبة النساء ،مات أحدهم وانتحر الثاني..

ثم أن هناك طرحا يمهد(للاحتمال الثاني) وهو أن تعدد المشاريع والأهداف في النص ينعكس بشكل واضح -فيما يمكن أن أسميه -تفكك البنية الدرامية والعضوية للرواية حيث تتوازى الفصول والشخصيات الأخرى .. فالانتقالات ليست متواصلة متعاقبة ، بل انتقالات في الأزمنة والأحداث بشكل متواز .. وبما أن (الكاتبة) تنتمي لجيل صافيا الحفيدة وبالتالي تعيش أزمة هذا الجيل ، وتتبنى أزمته ومنظوره الذي ينطلق بشكل أساسي من أزمة الهوية

والبحث عن التحقق وهو بحث مستحيل، فمن الطبيعى أن تتعدد المشاريع والأهداف ويتفكك البناء ، ونصبح أمام رواية «تفكيكية» بالمعنى الاصطلاحى».

وأضاف د. البحراوى أن الكاتبة برعت فى أن تقدم خصوصية كل شخصية ،وهذه النقطة تدعم تصور الرواية التفكيكية ،فالكاتب الذى يسمح لشخصياته أن تتعدد هو كاتب «ديالوجى» وكاتب ديمقراطى .. وكذلك قدمت شخصية صافيا الجدة على نحو بالغ الجودة سواء على المستوى الواقعى أم الوقائعى ومستواها الأسطورى ..كما أوردت نصوصاً واستشهادات هى مفيدة وضرورية فى البناء الفنى للرواية.

وشدد د. البحراوى على أن الافتراضين لا يزالان متعادلين.

٤- كوميديا الانسجام «لمحمد بركة»

(كوميديا الانسجام) عنوان المجموعة القصصية الأولى الصادرة للكاتب المصرى الشاب محمد بركه عن دار مركز الحضارة العربية بالقاهرة. المجموعة تقع فى ٦٩ صفحة من القطع المتوسط وتضم ٢٢ قصة قصيرة يتسم أغلبها بالتكثيف الشديد مثل (عشيقة الحاج معوض) و(طارق) و(ثلاث غيمات) باستثناء (أبو بخيت) و(هوامش مدونه بالرصاص فى اللوح المحفوظ) وهما القصتان اللتان جاءتا طويلتين نسبياً.

والعنوان ليس مأخوذا عن اسم قصة بعينها ، وإنما هو يعبر عن الروح العامة للكتاب الذى يسوده مزيج من الحس الساخر ولحظات الدهشة وعين الطفل فى براءة وعفوية مشوبه بمكر فنى ملحوظ.

تتوزع قصص المجموعة التى كتبت بين عامى ١٩٩٣، ١٩٩٧ ما بين الريف فى دلتا مصر(من خلف شيش النافذة رأيتها تندفع فجأة ، العربة الكارو يقودها فلاح طيب يلهب مؤخرة الحمار بعصا قصيرة غليظة .كان مرتديا (أفرول) الجيش القديم ،وكان قد شق (شيكاره) بلاستيك لم تأخذ الجمعية الزراعية ثمنها من لحمه الحى وفردها معطفا يقى الرأس والظهر من ضربات

المطر ، ثم مرق هكذا كالحلم) وبين القاهرة (بالأمس لم تكن القاهرة غولا يفح الصهد ويأكل الأسمنت).

وتعد اللغة أحد أبرز ملامح الأداء الفنى فى المجموعة نظرا لما تتسم به من حيوية وتدفق ومزج بين رشاقة الفصحى وثراء العامية المصرية وهو ما يكسر نمطية السرد(سأعبر حزن أمى ولهفة حبيبتى وسأتوجه لذلك الرائق الجميل الذى أحرج رقابة المصنفات بأغنية «كداب يا خيشة.. كداب قوى ..أنا كنت فاكرك فهلوى» فلما قالت له الرقابة «لا يمها حبتين» كانت أغنيته الجديدة «طيب يا خيشة وكلك طيابه .. زعلت منك حتى الرقابة»).

وتبدو أغلب نهايات القصص مفتوحة وهى تطل على عالم مسحور من اللحظات الشجية والحنين إلى مرافئ بعيدة حين تنبت للغة أجنحة شاعرية دون تنازل عن الاشتباك بضراوة مع قسوة الواقع ومفارقاته الأليمة وتفجير ينابيع حزنه النبيل.

٥- ناصر موسى .. وما سوف يأتى

على نفقته الخاصة أصدر الشاعر ناصر موسى ديوانه الثالث «ولى ما سوف يأتى» مصحوبا بدراسة لصديقنا الشاعر السيد شاد برى تتحرى التجليات الشعرية المتعددة التى ينطوى عليها الديوان.

وفى قصائد هذا الديوان يعلن الشاعر عن فرح صاخب باستكشافاته المباغتة لعوالم لم تعلن بعد عن وجودها فيزيقيا كان أم ميتافيزيقيا .وقصيدة بعد أخرى تتراكم حواس الشاعر فى لغة مصفاة تتكئ على بنى نثرية فى أغلب حالاتها مبارحة بهدوء كل السياقات الرتيبة البطيئة التى يتسم بها فعل استكشاف العالم. هكذا لا يكف ناصر عن مزج عناصر تكوينه الإنسانى التى تجمع بين طياتها التشظى والتمزق الإنسانى وكونهما ابنين للمتغيرات الجديدة واعتبارهما معادلا موضوعيا لتماسه- ناصر موسى-مع مختلف قضايا مجتمعه الراهنة فى إعلان خاص من الشاعر:

فيقول فى قصيدته غياب:

«عاريا أصبح

ذلك الذى

دفن عنتريته

مسافرا..

تحبذين الغياب

المباح »

إن الشاعر ناصر موسى قد يجد نفسه أحيانا منقادا إلى شرك أصداء الكتابة الشعرية مما يوقعه فى الإصغاء إلى أصوات أخرى- بعيدا عن الشعر وتتضح جلية فى تكرار لازمات بعينها مثل« اللانهائى .. اللاشئ. » وتسرب الصورة من شباك القصيدة إلى فضاء آخر .. لكن يبقى للشاعر ميزة التلقائية .. والتوهج ومحاولة الرهان على البساطة والعفوية سعيا إلى الاتساق الشعرى ..مع واقع ..هو بكل المقاييس رافض لكل أنواع الاتساق..

ويبقى كذلك للشاعر ناصر موسى إصراره على الحضور الفاعل فى المشهد الشعرى.

٦- شارع فؤاد الأول لفؤاد مرسى

السيد رشاد

هذا روائى رفض أن يكون أحد عبدّة التراث خلف قضبان الزمن . والاكتفاء بالانكفاء على ماض إبداعى انطلاقا من يقين أننا لا نملك -أو نعتقد أننا لا نملك سواه.

لكن القاص والروائى فؤاد مرسى.. صاحب رواية «شارع فؤاد الأول » التى صدرت حديثا عن سلسلة كتابات جديدة (الهيئة العامة للكتاب) .. برهن على أن الانطلاق من مرجعية التراث وتحقيق التواصل الحميم معه إبداعيا .. خطوة مهمة وحيوية فى سبيل استرداد ذاتنا الابداعية وإعادة اكتشافها.. بعد أن تحول معظم مبدعينا إلى مجرد نسخ مقلدة -وأحيانا مشوهة- للأعمال الأدبية الغربية.

-مع التأكيد على بديهية الإفادة المنسوبة قطعا إلى فنيات هذه الأعمال.

لقد استطاع فؤاد مرسى من خلال ما وشت به سطور روايته من ثقافة تراثية عريضة وقدرة ذاتية على تجسيدها من خلال لغة سردية شديدة

الخصوصية -بعيدا عن خدشها بالتداخل الشعرى غير المبرر فى غالب الأحيان- والتى نقلتنا إلى عالم مرسى الروائى الموشى بأصداف هذا المزيج المتفرد لهويتنا الحقيقية بمختلف أبعادها الجغرافية وتداعياتها التاريخية.

يقول فؤاد: «لقد كان قبطيم مولعا بالأعاجيب أوقف على كل باب من أبواب «أتريب» الاثنى عشر تمثالين مخيفين، إذا اقترب من أحدهما الإنسان الطيب ضحك التمثال الذى على اليمين، وإن كان شريراً بكى الذى عن اليسار ،حتى يسمع الصوت فى المدينة، وبنى فى شارعها الرئيسى ثلاث قباب شاهقة العلو» وهنا يبدو هذا التزاوج الخلاق بين التراث الفرعونى برموزه ودلالاته (اتريب) ،(امنحتب الثالث) القرابين ،وبين التراث الاسلامى (رصد الحسنات على اليمين) و(السيئات على اليسار) (القباب الشاهقة) ..فى تجربة تلعب فيها ريشة (الزمان -التاريخ) (المكان- الجغرافيا) دور البطل فى رسم ملحمة الإنسان الذى لا يكتفى برصد (الحالى) والغناء (لذاته أو للبسطاء على أحسن الفروض) وفقط بقدر ما يتجاوز هذا الراهن فى تقنية فنية عالية وشديدة الصعوبة فى أن تدفعك دفعا عبر أسطر روايته إلى قراءة ما وراء سطور عالم الروائى ..والأهم (إكمال الناقص).

هذا الترحال الابداعى الدائم من وإلى الأمكنة الجديدة- القديمة، المعرفة -المجهولة، هذا الترحال المتعب -المبهج المرح -المقبض، ذو الطرق الوعرة بحثا عن (راحة مشتهاة) لذات إبداعية ترفض أن تتوقف عن البحث- عبر ذلك كله- عن زمان لا تحس سواه، وغاية لا تريد إلا ادراكها..

يقول فؤاد مرسى :«لم يسمع من مستطيل العتمة فى مدخل البيت سوى صوت ربت الأكف على الظهرين اللذين دارا متعانقين فى الفضاء ببطء، ربما كانت ترى ظلاله فى الخارج . لم يكن مثل كل العائدين، فلا الدهشة اكتنفت ملامحه ولا اتسعت عيناه من تحفز الأسئلة».

وفؤاد مرسى يدرك تماما أبعاد رحلته ،وخصوصيتها لذلك جاءت روايته مشهدا متكاملا للحياة ..كخفق القمر ،وهو يرسم على الأرض ظلال الحداد.. ويقبض فى الوقت ذاته على جمرة الكشف الحى الخلاق ليعيد تشكيل الأشياء



، وربما يغير مجراها من خلال تقنية خاصة تسعى إلى إخراج العالم- عالمه الروائي-من داخله برؤيته الخاصة.

ولكن يبقى هذا (التداخل) الشعرى الذى لجأ إليه الروائى-ربما بحثا عن خصوصية ما- على مستوى -التقنية والبناء- لكنه خدش فى أحايين كثيرة - شفافية اللغة السردية العالية ،فى الوقت الذى لم يضف -فى أحايين أكثر- أية تنويعات مرتجاة ، على لحن الرواية الأساسى .. ،ورغم هذا ظلت اللغة السردية المتفردة ل« شارع فؤاد الأول » تحكم سيطرتها فى-حب وحسم- على وعى المتلقى الذى « ما زالت عيناه تعانقان نجماً فى السماء لا يغيب.. «يمشى .. نشارا صدره العريض بقلب الفضاء » هذا الحب وذاك الحسم اللذان يجعلان رواية (شارع فؤاد الأول) إضافة حقيقية للمكتبة الإبداعية.

شعر

بيحصل .. ساعات

خالد حريب

زغب
وريش صغير .. وكلام كبير
أنا كنت فاكر حاجة
لكن نسيت
مازعلتش .. ولافكرت
ومشيت أدندن والطريق فاضى
صوتى عاجبنى
والليل بيسرق بوسة م الأسفلت
صوتى وحش
تحت العمود والإضاءة المبهرة
صوت خطوتى
حالة من الغنا الصافى
يمكن فى العتمة الجاية أغنى
لو ماطلعشى علىّ
عسكرى الدورية .. وسألنى عن إثبات
بينى وبينك
مالوش لزوم الغنا
أو دق صوت الخطاوى
علشان ماكسفش
العسكرى السقعان
وهو بيغسل آخر الليل
عربية البهوات
مظبوط
هو ده الموضوع
اللى كنت ناسيه
وافتكرته .. خلاص.

قصة

أشياء لا تصلح للقُبل!

محمود أبو عيشة

ارتكنتَ (سيدى) فوق جدار المماطلة واستسلمت إلى عبث التكهنات ، وتحولت - بهدوء - إلى الإذعان ، حتى شراهتك المعتادة ، أصابها مرض خبيث أفقدها حماستها ، وربما رونقها أيضا.. زوجتك- التى فزت بها بعد جولات ضارية مع أهلك وأهلها وكنترولات الجامعات ومكاتب العمل ومقاولى الأنفار ومتعهدى التخديم ، وأخيرا (بوابى العمارات) ليست الفاخرة بالطبع- بحثا عن جحر- تعابثك كثيرا، وتحثك -بخجل أحيانا - وأنت لم تعدْ تعرف ،حتى ، خجل الانكسار .. تدارى دموعك المتجمعة فى نخاع الذاكرة حين يسألك صغيرك : «بابا أنت ليه ساكت! ، بابا أنا بحبك أوى ، أنت وماما..».

تعتصره داخلك وتربّت على كتف أمه التى تحتضن راحتك.

تضمها بنظرة اعتذار طويلة.

ينام الصغير بين يديك . تأخذه إلى الفراش وتعود لتخلع عنك همومك ، وتبدأ تمارين الركض وحنين التوسلات ، تدخلك ، تهدهد أنفاسك ، تستعذب رضابها وملحها ، تتفتت ، لكن العجز يقتلك ! .. تقرئك السر فى خطوط جسدها ورقائق قلبها المتوهج ، تهزج بأغاريد الحب ، تتهجى أشعار الوجد على روحك ، وتقرأ آيات الامتثال ، تيأس أحيانا ، لكنها لا تكف.

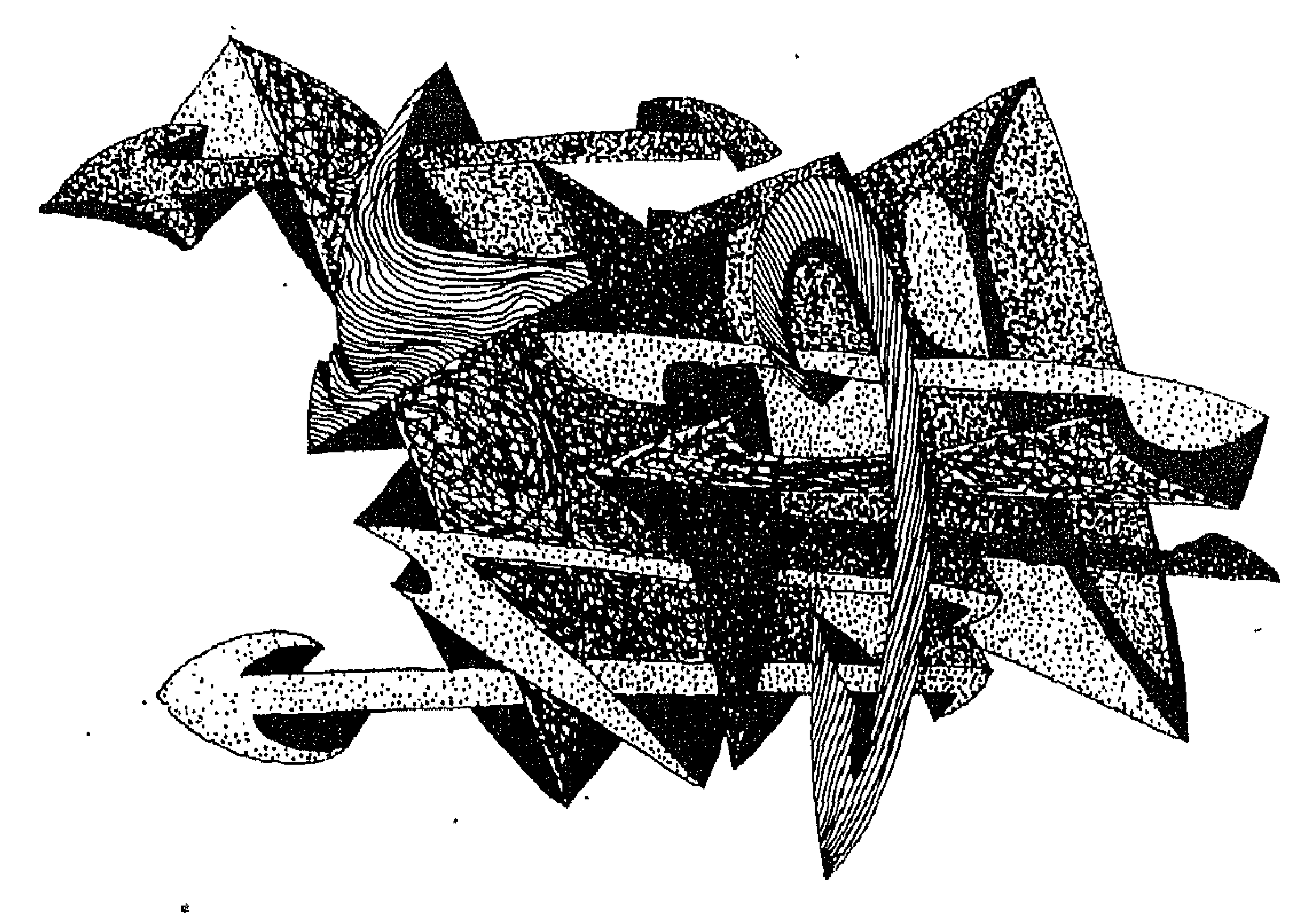
قالت لك مرة : اذهب لطبيب.

وقلت : سأحاول.

***

ولم تحاول (سيدى)!

هل رؤعتك المسألة العادية التى تحدث كل يوم حين صدمك « خبر الثانية عشرة



ليلا، الصاعد من راديو السيارة الأجرة وأنت عائد من عملك اليومي ،عن موت مليون طفل عراقي بسبب نقص الغذاء وضحك جارك ضخم الجثة وهو يمتص سيجارته ويفكر أن الليلة خميس ! .. تسلل إليك ذلك الإحساس الغامض وتملكك إلى حد الهوس ، وامتلأت روحك بتشوهات -أم روعتك الفلاحة التي أكلت لسان جارها ، فى أحد غيطان الذرة!.

أنت لم تكن هكذا (سيدى) تستغرق فى حب رؤسائك المباشرين ،مهما كانوا- لأنهم يبدون (لك / سيدى) طيبين- بأنوفهم الشامخة ونظاراتهم الفاخرة، يربّتون عليك- من بعيد -بنظراتهم الرءوم ، فتنفسح من الداخل ، وتظن أنهم يحبونك ، فتسرع بتقبيل أطرافهم عند كل سفر ، وكل عودة وتدعو لهم بطول العمر ،وهم بدورهم يتقبلون ذلك (منك / سيدى) ..

ويمنون عليك بابتساماتهم ، وبتقديم أيديهم وأشياء أخرى ، قد لا تصلح -لتقبلها ، وأنت سعيد بامتنانهم ،وكرم أخلاقهم الفائض ، وتشد على أيديهم برفق ، وتحلم بثرواتك الصغيرة المحبوسة فى أعماقك المنطوية ، وتعزى نفسك بأنك من هؤلاء (ذوى العقليات الكبيرة والأحلام الكبيرة) الذين يعتقدون أنهم سوف يغيرون العالم ، يغذون هذا الوهم ويتغذون عليه ، لكنه لا يحدث أبداً ،مهما أوتوا من عزيمة وصبر ، لكنهم يحاولون ، ربما كان ذلك امتيازهم الأوحد .. ربما ، (ربما سيدى) ، لكنك أبداً لم تكن هكذا!.

قصة

زهرة جلاديوس حمراء

منصورة عز الدين

فيما كانت جثتها ترقد بسلام على الفراش الذى نقلتها اليه بصعوبة كنت أعدل من هندامى أمام مرآة حمامها ، جددت حمرة شفاهى ورسمت خطاً طويلاً من الكحل أعلى الجفنين العلويين ، وأنسانى اللون المتورد لوجنتىّ أن أضيف أية مساحيق أخرى.

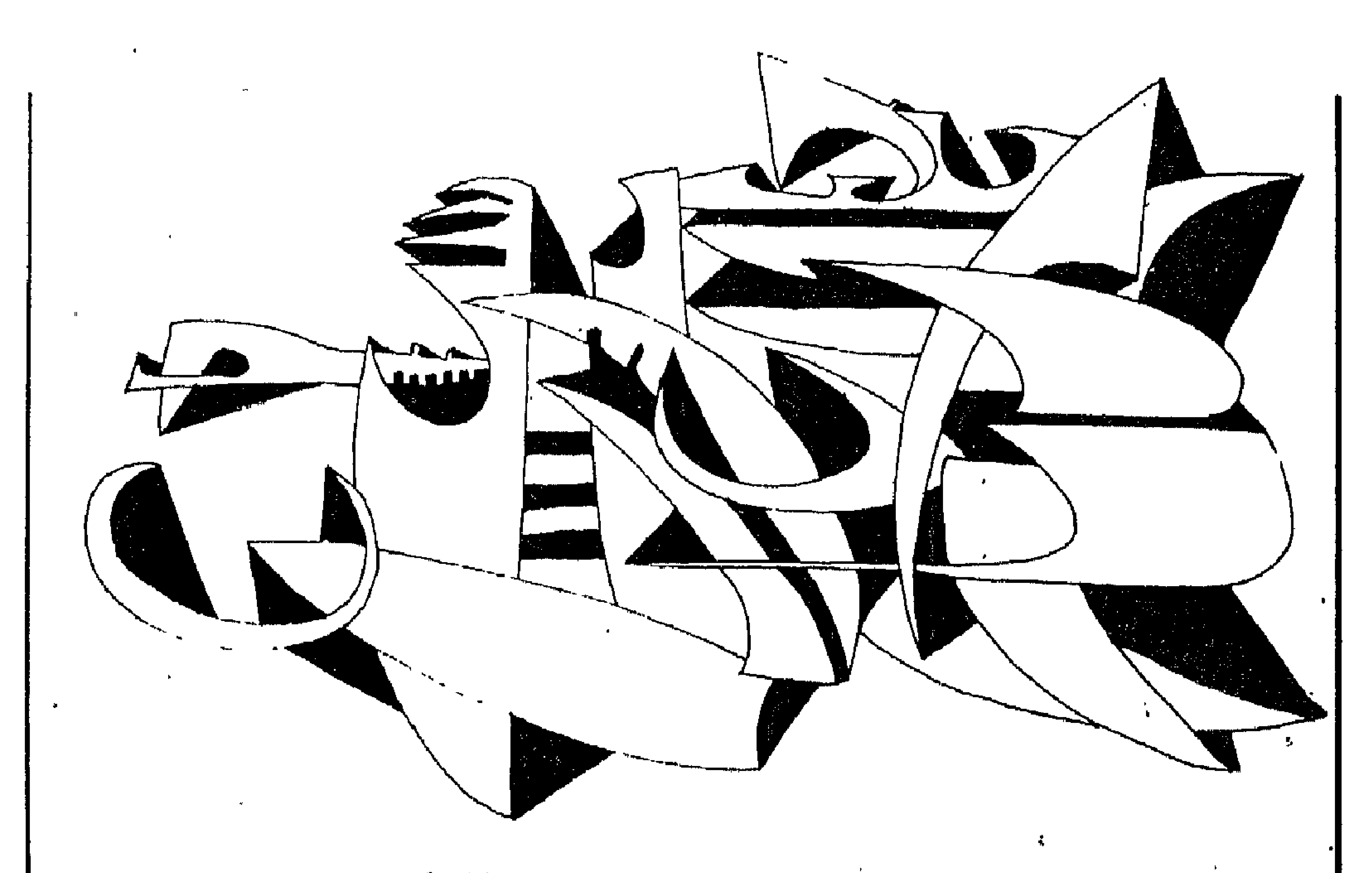
صوتها المتحشرج المبحوح وهى تصرخ بكلماتها الأخيرة كاد يوقفنى .. لكننى كنت قد وصلت إلى نقطة يصعب التراجع عنها فواصلت طعناتى القوية فى صدرها . كان دمها القانى ينبثق ساخناً بينما كنت أرتعش وعيونى مثبتة على وجهها الذى كانت الحياة تنفلت منه إلى الأبد.

فكرت أن من الحماقة أن أنشغل بتنظيف المكان ونظرت إلى سترة وردية بلا أكمام و" جيب" سوداء قصيرة كنت أرتديها لأتأكد من نظافتها . لحسن الحظ أن السترة لم يمسها الدم وإن كانت ذراعى اليسرى قد رُسمت عليها بقعة دم طولية بدت أشبه بزهرة جلاديوس حمراء بفرعها الطويل وما يقرب من أربع زهرات متراصة فوق بعضها البعض . راقنى هذا التشابه فضحكت ضحكة تردد صداها فى الشقة المغلقة . وكنت قد نسيت تلك التى ترقد فى الداخل ولاشئ فيها يشبه الحياة.

جلست على الفوتيه ، ووضعت حقيبتى على الأرض بين قدمىّ وأخرجت علبة سجائرى .. أشعلت سيجارة وبدأت أدخن بعقل بارد . كنت أشعر بأننى انفصلت نهائيا عن حياتى السابقة بكل صخبها وخيباتها . لم أعد البنت الصغيرة التى كنتها منذ أيام، لم يساورنى أى ندم.. بل على العكس داخلتنى لذة خفية صُعقت منها وإن كنت لم أتنكر لها . شعور آسر لم أخبره من قبل بالطفو على كل ماصادفنى من أحداث.

مخدرة تماما شرعت فى تدخين سيجارة أخرى وحين أنهيتها حملت حقيبتى ودخلت حجرة النوم حيث ترقد . نظرت إلى وجهها الأزرق الجامد ولم أجرؤ على لمسها . بدت لى قامتها أكثر طولاً مما كانت عليه وهالنى التطابق بين ملامحى وملامحها.

عدت إلى الحمام فتحت الصنبور وغسلت ذراعى أكثر من عشر مرات



ولاحظت هذه المرة الهالات الزرقاء حول عينى فى المرآة.

خرجت من الشقة بهدوء وأغلقت الباب خلفى. كان السلم معتماً بعض الشئ فاستغرقت وقتاً أطول من المعتاد كى أصل إلى الشارع شبه الخالى الذى خطوت فيه ببطء ، لم أجد ماأفكر فيه فتشاغلت بعد خطواتى لكننى كنت أخطئ كلما وصلت إلى الخطوة السادسة فأعاود العد من جديد ، وعندما مللت هذه اللعبة اتجهت إلى مقهى قريب وجلست فى ركن مهمل . كان المجهود الذى بذلته منذ الصباح قد أنهك قواى وأفسد كى ملابسى مما أعطانى إحساسا طاغياً بالقذارة حاولت تجاهله قدر الإمكان .. أشعلت سيجارة جديدة وارتشفت رشفة من فنجان القهوة الذى وضعه النادل أمامى قبل أن ينسحب بسرعة .. احتسيت القهوة بتلذذ .. ثم قلبت الفنجان فى الطبق وأمسكته لأرى فيه مايشبه الخريطة الداكنة .. كان وجهها أمامى بكل الشحوب والرعب الذى سيطر عليها فى اللحظات الأخيرة . لم أستطع أن أسيطر على القشعريرة التى اعترتنى فجأة فهذا الوجه سينطبع فى ذهنى سيلتصق بى وألتصق به . طعنات سكينى قربتنى منها جعلتنا نفس الشخص.

تذكرتها بحنو وهى تحاول التشبث بأى شئ فيما دمها يتفجر غزيراً .. ليتنى استطعت تثبيت هذه اللحظة إلى مالانهاية فلم أكن قريبة من أى إنسان كما كنت معها فى لحظتنا تلك.

نظرت إلى ذراعى فاذا بزهرة الجلاديوس الدموية ترتسم من جديد ، قمت بحكها فلم تنمح .. كانت تتسع كوحش بطئ .. ركضت خارجة من المقهى .. ركضت طويلا دون أن أحسب المسافة وعندما أحسست بالتعب توقفت مستندة إلى عامود نور فى شارع مزدحم .. كانت الزهرة مازالت تتسع وعينان لواحدة تشبهنى تماماً تنغرزان فى .. مشيت بخطوات متثاقلة وأنا أردد :" واحد.. اثنان.. ثلاثة .. كان ينبغى أن ألقى نظرة أخيرة عليها."

تواصل

نــــزوة عــــابــــرة

هدى حسين

* رفعت سماعة التليفون وبيد ترتعش من الرهبة وقلب لايعرف ماذا يفعل ادارت القرص وببطء شديد برقم تحفظه عن ظهر قلب .. وماكادت تتم آخر الأرقام حتى بادرها صوت .. صوت تعرفه . صوت مليء بالقوة والحنان " الو .. الو" ولم ترد ووضعت سماعة التليفون فى مكانها.

بعد دقيقة كررت مافعلت.. أدارت القرص مرة أخرى بنفس الأرقام .. وسمعت أيضا صوته ولم ترد ووضعت السماعة فى مكانها ..

استلقت على ظهرها ووجهها ينظر الى سقف الحجرة ، وعيناها غير مركزتين . إنهما سابحتان فى عالم بعيد .. أخذت تفكر .. لماذا تتصل به ؟ .. هى نفسها لاتستطيع أن تعرف .. لماذا تتصل به .. أتريد أن تسمع صوته ؟ .. ولماذا؟ أسئلة حائرة تريد لها الجواب .. أهو الحب ؟؟ .. لا وألف لا .. اذا لم يكن ذلك هو الحب فماذا يكون اذن .. وظلت مستغرقة فى التفكير وهى مستلقية فى مكانها لم تبرحه ومر بخيالها شريط من الذكريات .. كيف تحبه .. أيكون قد خدعها وهو الدائم الشكوى من زوجته .. كيف ذلك .. كيف يشكو من زوجته وهى رغم عدم معرفتها بها تراها زوجة مخلصة .. مخلصة فى كل شئ يتصل به .. فى مظهره .. تراها حريصة على أن يخرج الى عمله وكله أناقة وكبرياء وألوان ملابسه متناسقة وكأنه باقة من الورد . وفى هدوئه تراها أيضا الزوجة المخلصة أكيد هى التى ترعى فى البيت وجوده ، حتى يحضر الى العمل بقلب صافى ووجه مليء بالهدوء والراحة حتى عندما يكون عنده أعمال اضافية تجد زوجته تجهز له وجبة دافئة يحتفظ بها عند خروجه حتى يستعين بها عندما

يتأخر فى عمله .. أكل ذلك ويشكو من زوجته ...

ولكنها غير أنها زوجة مخلصة فى نظرها فهى أم .. نعم أم لثلاثة براعم صغيرة تملأ رحاب بيتها بالحب والبراءة .. كيف يشكو أم أولاده ..

وبينما هى فى تفكيرها مر بها شريط اليوم السابق لها معه .. وكانت قد ركبت معه سيارته .. غريبة أنها لم تشعر معه بالخوف .. ولكن بالأمان والاستكانة والاطمئنان .. ركبت معه سيارته وأخذا يتنزهان فى شوارع العاصمة.. وظلا يتسامران ويتجاذبان أطراف الحديث من قريب ومن بعيد .. وأحست أن الكلام كثير وأنها تريده أن يتحدث أكثر وأن تسمعه . وتريد أن تتحدث هى أيضا ويسمعها . وفى غفلة منها وفى غفلة من الزمن أيضا غافلها وأخذ يديها واحتضنها بين يديه . فى تلك اللحظة لم تدر بما حولها . وأحست بشعور غريب .. لم تعرف ماهيته .. شعور جديد . كيف جرؤ على ذلك بل والأغرب كيف جرؤ على مصارحتها بأنها الآن أصبحت قريبة من نفسه . كيف قال مثل هذا الكلام .. وصمم على أن يأخذها الى منزلها.. وعندما كانا بالقرب من منزلها صمم على التنزه بالسيارة وادعى أنه على موعد وتوجد فسحة كبيرة من الزمن حتى يحين موعده هذا المزعوم .. وأنه يريد التنزه بغرض الوصول الى موعده فى نفس الموعد تماما وايهامها بأنه يمل الوصول قبل المواعيد ويمل الانتظار والترقب..

صدقته وهى لاتدرى .. لماذا صدقته ..؟ أصدقته لأنها هى نفسها تريده أن يبقى بجانبها .. ولم تدر كم من الوقت وهى غارقة فى أفكارها . وصممت على أن لاتفكر فيه نهائيا فهو زوج وهو أب لثلاثة براعم صغيرة تتفتح قلبها للحياة فى ظل أبوين لاتريد أن تحرمهما من واحد منهما .. كيف تسمح لقلبها الصغير أن يتجول ويغافلها باللهو ومع قلب ليس لها .. فهى بالنسبة له نزوة .. ارتاحت لهذا الخاطر .. نعم ..ذهبت الى عملها وفى تفكيرها رغبة فى أن تتناسى هذا الأب وفى داخلها رغبة أن تجده.. وبالفعل وجدته برقته وسماحته وهدوئه المعتاد .. وجدته ينظر إليها ويلاطفها بعينيه رغم وجود المحيطين بهما من كل جانب أحست بعينيه تطبقان عليها وتحتضنها . أحست أنها تريد أن تهرب من عينيه ولكن إلى أين ؟؟

عندما جلست للعمل معه وبرغم المحيطين بهما أيضا لم تشعر إلا وهو ممسك بيدها فى حب وحنان . أحست بالحب .. أحست أن يده تغازل يدها واحمر وجهها خجلا من غزله الصريح.. ماذا تفعل؟؟

أخذت تفكر أتترك قلبها لنزوة من زوج وأب ..وقلبها ملىء بالجراح والأوجاع أم تبعد وتغلق باب العودة لنزوة عابرة .

آه لو تأتين الآن

شعر: محسن جاد

(١)

آه لو تأتين الآن
تسطع بين حنايا القلب
صورة وجهك كل أوان
أغزل من أقصوصة شعرك
نغماً يعشقه الفتيان
أنسج من هذى البسمات الحبلى نهراً
كى أتوضأ من أوحال الأزمان
أمضى بين دروب العالم
بين أفول السبت الوغد
أطبع بين العين وبين الغد
وفوق الشفة الملساء
خارطةً أخرىً للإنسان
أصرخ .. أهتف .. أبكى
آه لو تأتين الآن

(٢)

أحمل أوجاع الدنيا
لكنى حين أطالع وجهك
يصحو فى قلبى الإنسان
يتمدّد فى أعماق النفس
شعرٌ أزرق ولهان
يغمرُ أوجاعَ القلب المتعب كل أوان
نهرٌ من أنهار الجنة
يجعل ذاك الوجع المضنى
خبراً كان.. شيئاً كان
لاتسألنى .. لاتشغلنى .. لاترهقنى الآن
فأنا من طيفك أتكوّنْ
من أنفاسك أتجسدْ
شيئاً مثلَ وليد الصباح المثقلِ بالألوان
آه لو انفجر الآن
كى ينقش سيلُ الدهر المندفع الولهان
نهراً من نزق الحب
أو يسطر بضعة أحرف كالهذيان
آه .. آه لو تأتين الآن

اليقـــين

محمد اسماعيل ابراهيم

طويت فؤادى على سره
وعشت على ذكرياتى حزينا
وودعت ماكان مستيئسا
وقد يخمد اليأس حزنا دفينا
إلى أن رأيتك مثل الصباح
وضوحا ومثل الربيع فتونا
وكالنبع تحنو عليه الظلال
وتشدو عليه الطيور اللحونا
وكالسنبلات يوشوشها الصبح
نشوى فتبدى هواها فنونا
فطورا تميس كميس الحان
تهزج حينا وترقص حينا
وكالدوحة انفردت بالشموخ
لوت زعزعها وأبادت قرونا
وكالحقل فى قريتى إذ يموج
بمن يقهرون الضنى والشجونا
وكاللحن فى وتر معجز
يجد الرؤى ويفض الكنينا
فخف اليك الفؤاد اللهيف
يصفق شوقا ويهفو حنينا
يعربد من فرح ناعش
كأن به نزفا أو جنونا
لقد صرت بين شعاب الظنون
وحين رأيتك كنت اليقينا

المرسم

حسن سليمان يرسم ويكتب البحر

أحمد إسماعيل

من شرفة اللون يطل الفنان حسن سليمان على البحر.. يكتب له ، ويرسم موجاته، ويصغى لإيقاعه فيتناثر اللون مع الرذاذ وتفيض «البالته» بالقلق والغضب والشعر .

إثنين وعشرين عاماً ظل حسن سليمان يرسم بحر الاسكندرية من نافذة صغيرة. يراكم اللون فوق اللون ويضفى من إحساسه ومن ذاته حتى تستحيل اللوحة إلى حركة موسيقية تتقاطع فيها ضفائر الموج ، وتشكو من خلالها صخور وأحجار وأعشاب وأصداف.

عالم فسيح يمسك حسن سليمان بأطرافه فلا تعرف من أين يبدأ الساحل ومتى تنكسر الموجة ، كأنه «عوليس» صارخاً:

أيتها السواحل:

لقد ألقت بنا السفن على شواطئك مرغمين .

كأنه عجوز «هيمنجواى» يصارع الموج ويفتح صدره مبتسماً ، عنيدا قابضا على المحاولة.

كأنه حسن سليمان فى نافذته يصارح البحر بما فعلته السنوات.

ثلاثون لوحة أو تزيد قدم فيها حسن سليمان عشقه ، وحيرته، وقلقه. وقد ترى فيها أحزانه وصباباته فلا تدرى متى يفيض الشعر أو متى تبوح الريشة؟.

فى قاعة الهناجر وفى مساء ١٦ فبراير الحالى يقص حسن سليمان شريطه الحريرى ليحملنا إلى بحره الصاخب.

هناك تغيم السماء وتميد الأرض وتظل أشرعة حسن سليمان خفاقة وملونة.

حسن سليمان : كل معرض وإنت طيب.

نص

البحـــــــر

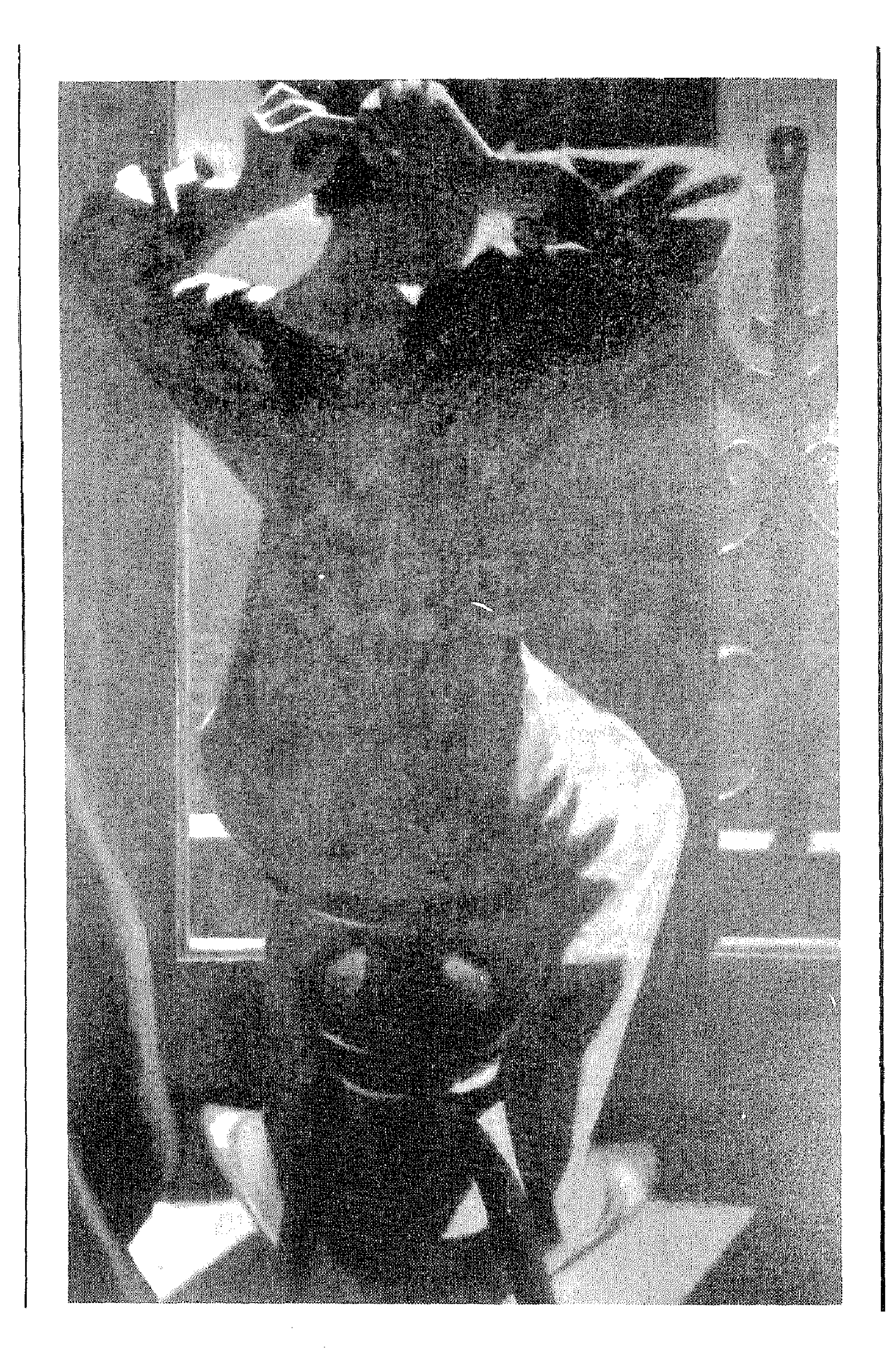
حسن سليمان

هاأنذا أكتب عن البحر : الكلمات اندفعت ، تساقطت كرذاذ موجة انحسرت عني ، سأراوغها . ثائر أنا على افروديت لأنها جمعت كل نساء العالم في واحدة تفر مني . أفروديت يرتبط اسمها باسم زبد البحر ، فلقد أتت من ماء الحياة مختلطاً بماء البحر فكان الزبد ، وكانت هي بسحرها وانسجام جسدها ، وقدميها الفضيتين.

البحر تتكسر خطوط الضوء عليه . البحر عار مثلما ولدت أفروديت عارية من زبده . البحر عار كصحراء تطل عليها سماء صافية - البحر عار ومصقول كأظافر قدميها . يشدكَ إلى عالم غامض يتشح بشحوب حزنها ، الشحوب يغلف كل شئ حولي ، وإذا به يمتد ساكناً ، كسكونها الذى أحب أن أتطلع إليه وأن أتأمله . أسمع البحر من بعيد كصدى لهمهماتها ، وكأن عينيها قد غابتا مع قبلة ، فأغلقت فاها عن شجار، وبما أن روحي ممتلئة بها ، وبك أيها البحر فصورتاكما تملآن مخيلتي ، إنه أنت أو هي حلمي الذى لاأجده . إنه حلم كالضياع مع مياهك الرقراقة وشفتيها ، لكنه حلم حزين ، موجود ولاموجود، أريدك أيها البحر أن تبقى ساكنا حتى أرى صفاءك ، فصفاؤك في نعومة ظهرها ، وثورتك في جموحها . أدرك أنك مثلها لاتنصت إليّ وأن صوتي لن يصلك أبدا على رغم أنك أمامي . دعني ساكناً أمام صمتك الساحر وصمتها . دعني صامتاً مثلكما ، فربما أضاء الصمت حياتي كشمعة في ليل بهيم . ساكن أنت كسكون غيابها عني . الأسى وامتدادك البعيد يجعلانني أحس الحياة التي لم ولن أقبض عليها . كلمة منها مع موجة منك مقبلة ستكونان سعادتي .

إن تلاحق أمواجك يأتي بالشعر باحثاً عني ، لكني لاأدري كيف أستطيع أن أقبض عليه . وفجأة تتلاحق الأمواج ثانية لتنتزع حلمي بالشعر وطيفها الذى لايفارقني.

إنها ليست أصواتا صاخبة بل أصداء ، أصداء لثورة جامحة منها . وأعلم أنه



سيلحقها سكون مطبق . وفجأة تشتعل الأمواج صاخبة كنيران تحرق قلبى. هنا فقط يمسنى الوجد ، ولاأدرى ماذا أقول . فمى مطبق . وعيناى مغمضتان والأسى يملأ نفسى ، لكنى دائماً أشعر بميلاد جديد يمتلكنى ، ميلاد ذو أجنحة ستبحر عنى وتمضى عبرك . أيها البحر أقف أمامك عاجزاً ولاأجد طريقى مع غموضك وأخط نهايتك بخط باهت ، نقى نقاء اللانهائية والعدم فى آن . فجأة أجد السماء لاحدود لها.

سكران منتش بامتدادك اللانهائى ، أثور على نفسى لأنى لاأملك القدرة لأحتضن كل هذا النقاء والغياب ، ويتحطم قلبى مع قبلة تطبعها الموجة على صخرة قاسية مثلها لاتحن ، ثم تمسخها بمياهها ، وكأنى أمسح دموعى لغيابها.

* * *

اليوم حلمت بك حرا أبيض يلم كل أحزانى وتعبى . بحرا أبيض ذا خطوط متزنةكخطاها ، متزنة خطاها كالبحر ، ومع تحديقى يسقط الضوء ملحاً طالباً مخاض ميلاد يمحو كل الأسى.

أميل على ذلك السور الحديدى كل غروب ملقياً بشباك حزنى لليل يحتضننى ، وحبيبة لاتريد أن تلمسنى ، لكن أغوار عينيها تتحديان ذلك العمق الذى يحيرنى . العمق والفراغ يمزقاننى ، والحب يربطنى بالمطلق . ومع ضياعى لاأفعل شيئاً لأنى أريد الضياع . ليتنى ألمس ظلالاً لاأراها . وأحلم بلقائها على ذلك الشاطئ فقد تعبر طيور السماء لتبارك حبى ويسقط الضوء مرتبطا بمياه الغروب الذهبية كنيران وجدى التى لن تخبو .

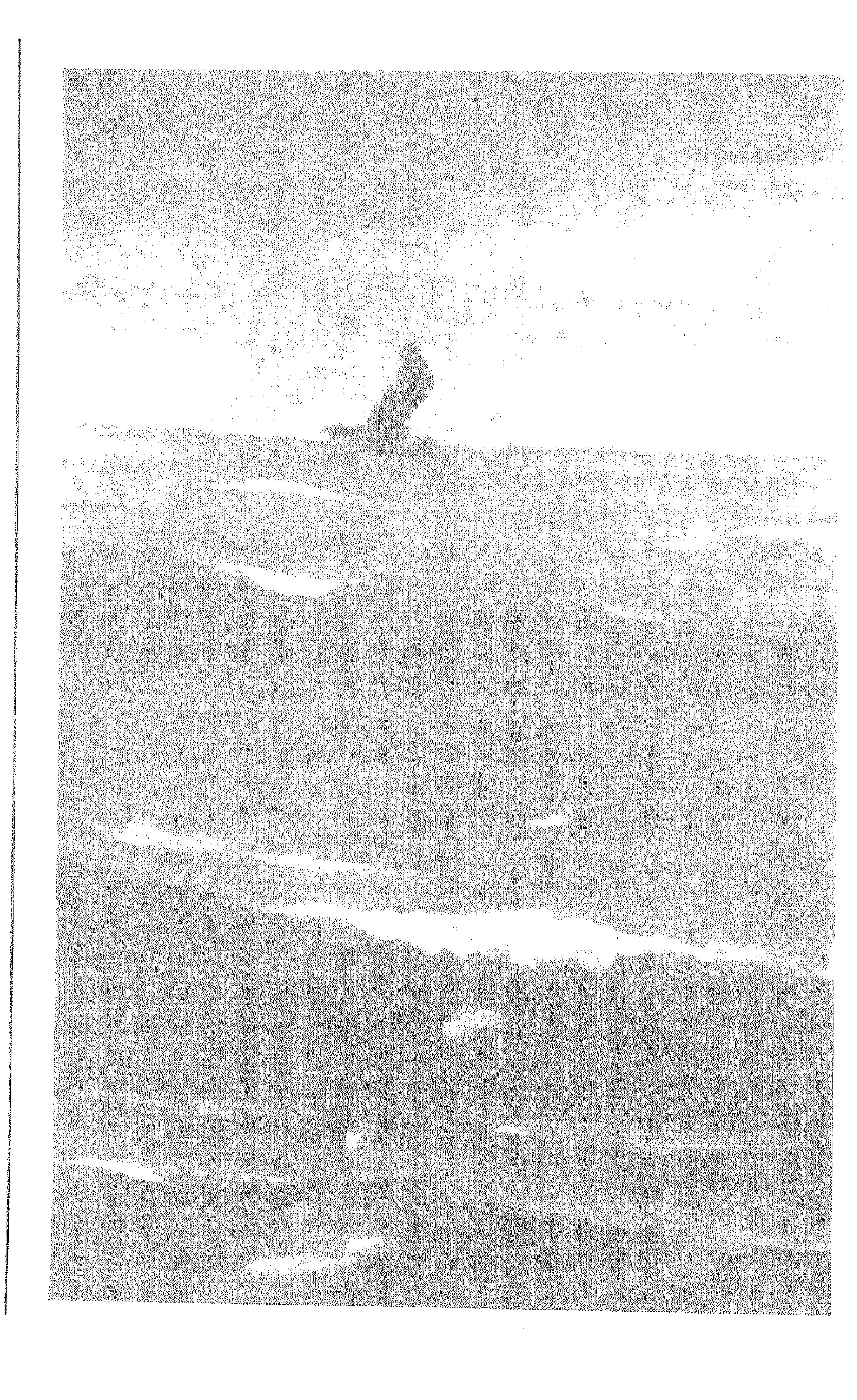
* * *

أفروديت إنى أحتمل أقصى شجن يتحمله رجل ، إنك قاسية فهذه طبيعتك كيف أبعدتها عنى ؟ هل هو تداؤك أم هى نسمات البحر أم هو همسها؟ أذناها الصغيرتان اللتان لاتسمعاننى فى رقة صدفتين صغيرتين . الواقع أن البحر يمتد حياً دونى ودونها .

هل يستطيع الموج أن يرجعها؟ لا إنه لايستطيع . وعلى أن أبقى دوماً أتحرق إلى جسدها المتناسق الأخاذ ، فالضوء الذى يسقط على البحر هو الضوء الذى يسقط على جسدها . إنه يمسح البحر ويمسح جسدها كأنه سحر يشعل لهيب الرغبة فى . ويرقد القمر ناعساً على صفحته ، كما يرقد على انحناءات جسدها العارى المحتجب . صوتها يغنى مع إيقاع الموج . إنى حزين لأن غيابها اقترابا واقترابها غياب ، هل فقدتها إلى الأبد؟

* * *

هل يستطيع الرسام أن يحقق كل هذا مع كل النيران المشتعلة فى أعماقه ، والأشواق التى نبتت فى مخيلته . قد يتحقق ذلك لطائر فى أفقك أيها البحر، سكران نشوان بهذا السحر . وتمتد يدى فى ظلمة تريد أن تقبض على شئ منك أو منها . كل هذا حولى كسر نقى . وتعبر السماء سحب تكاد ترى . ويتناثر وجودى مع هذا الغموض ، متلاشياً مع نسيم ليل بارد . قلق لايذهب وأسى



يستمر مع ضياع أى شئ ، وكل شئ ، لماذا؟ ولاوجود ملموسا بشئ ، وخوف دائم من المجهول . أريد أن أحدق فى زبد مضئ فى جوف الليل ، ونجمة تكاد لاترى . أريد أن أضيع مع حلم لم أحلم به بعد . وصوت ولاصوت ، وصدى ولاصدى.

ألقيت بشباك وهمى ليحرقها الضوء المنعكس على صفحتك أيها البحر . والتحديق فى الفراغ لغيابها يشعل حلمى الدائم ويحوله إلى وهج ينعكس على صفحتك . أغلق عينىّ ، ولكن تلاحق الأمواج يوشوش فى أذنىّ ، كأنفاسها تدفئ وجهى . تطير شباك الوهم المحترقة مع سحيبات تتحدى الضوء ، وأحتضن بين ذراعىّ جزءاً من الليل بدلاً من حبيبة جاحدة لاأستطيع لمسها . فهى كالموج تأتى وسرعان ماتنسل . هل يمكن أن أحتفظ بمثل هذا الضوء؟ أو بمثل تلك الظلمة أو بها؟ على أن أرسم ذلك الوجد فى دامس ليل . الموج يندفع إلى صخرة ثم يحتضنها ، إنه يقول لها ولايقول ، ودائماً لايمل من الاندفاع ، ولايمل من الرفض والقبول ، إنه يندفع فحسب . لكنه يقول نعم للعجز الرمادى ، ويقول نعم للزرقة الفيروزية . ثائراً يصفع الصخر وحينما يصمد له الصخر يلمسه بحنان . ثم يمسحه كما أمسح دموعها . أيها البحر هل هذا اسمك أم رسمها؟ لاأريد التحقق من ذلك ، لكنى أريدك أن تغسل روحى.

أيها البحر لاأريدك أن تكون خصمى . ولم أعد أريد شيئاً . شباكى أصبحت ممزقة مهترئة . أتطلع فقط لطائر النورس ووشوشة موجك . أريد أن أصرخ ، لكنى أفضل الضياع مع المطلق . أراك منبسطاً أمامى كيدها ممدودة إلىّ لكنك تتلاشى إلى ماهو أبعد من الأفق كتلاشيها .

وإن عجزت عن رسمك أيها البحر فى غيابها فسأمزق موجك بفرشاتى ، وأبدأ من جديد . أعلم أن ذلك صعب لكن فى داخل نفسى وداخل نضالى المستمر أعرف أنها معجزة أنى مازلت متمردا ، كما كنت صغيرا أتعلم وأتجاوز عجزى . آه لو كانت معى ، لكنك ياأفروديت ، لاتعرفين الحب ولاأظن أنك أحببت أبداً..

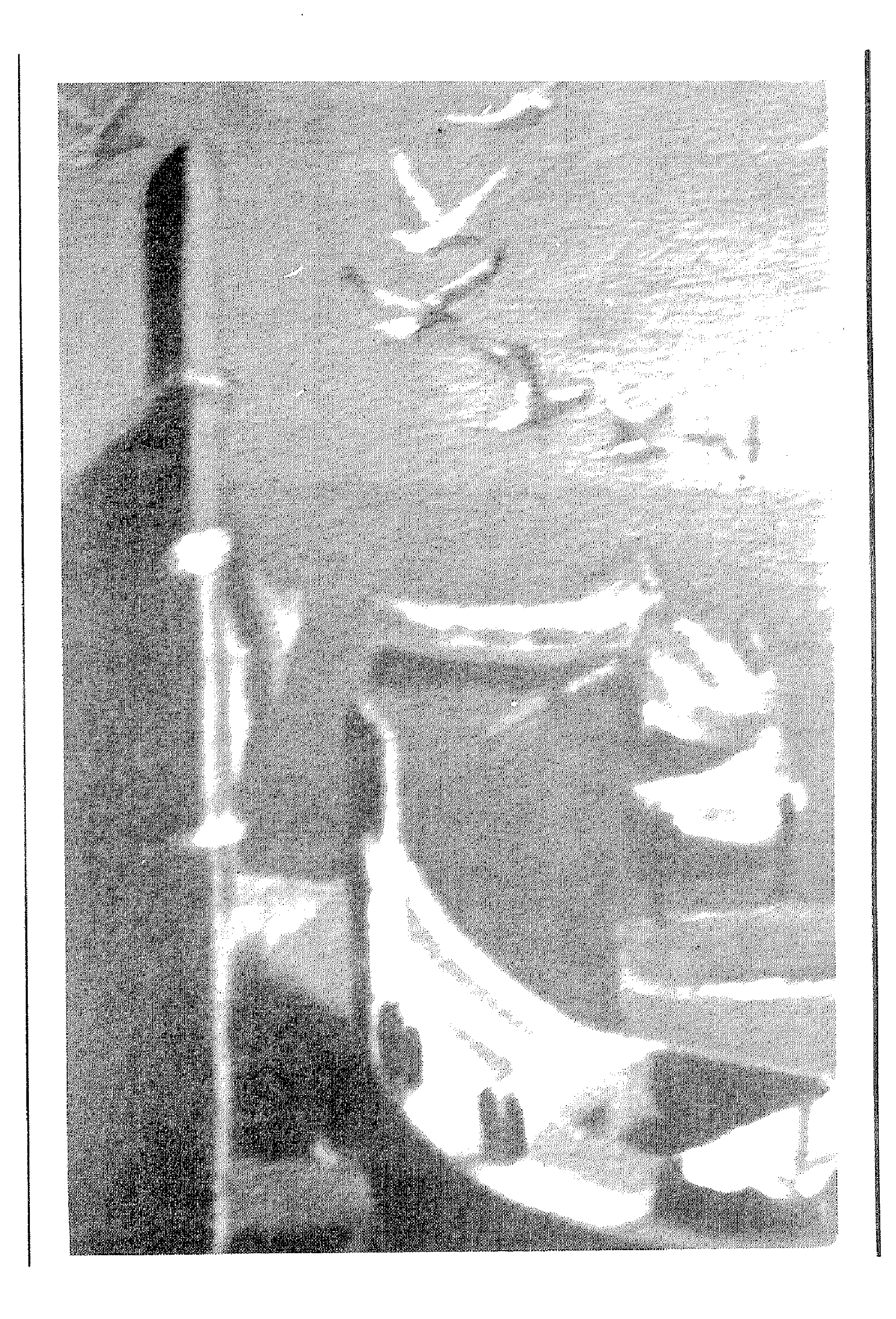
فقط تنصبين شباكك . لكنك نسيت أن أبوللو ، يقف جانبى ، يمد يده إلى كى أنهض.

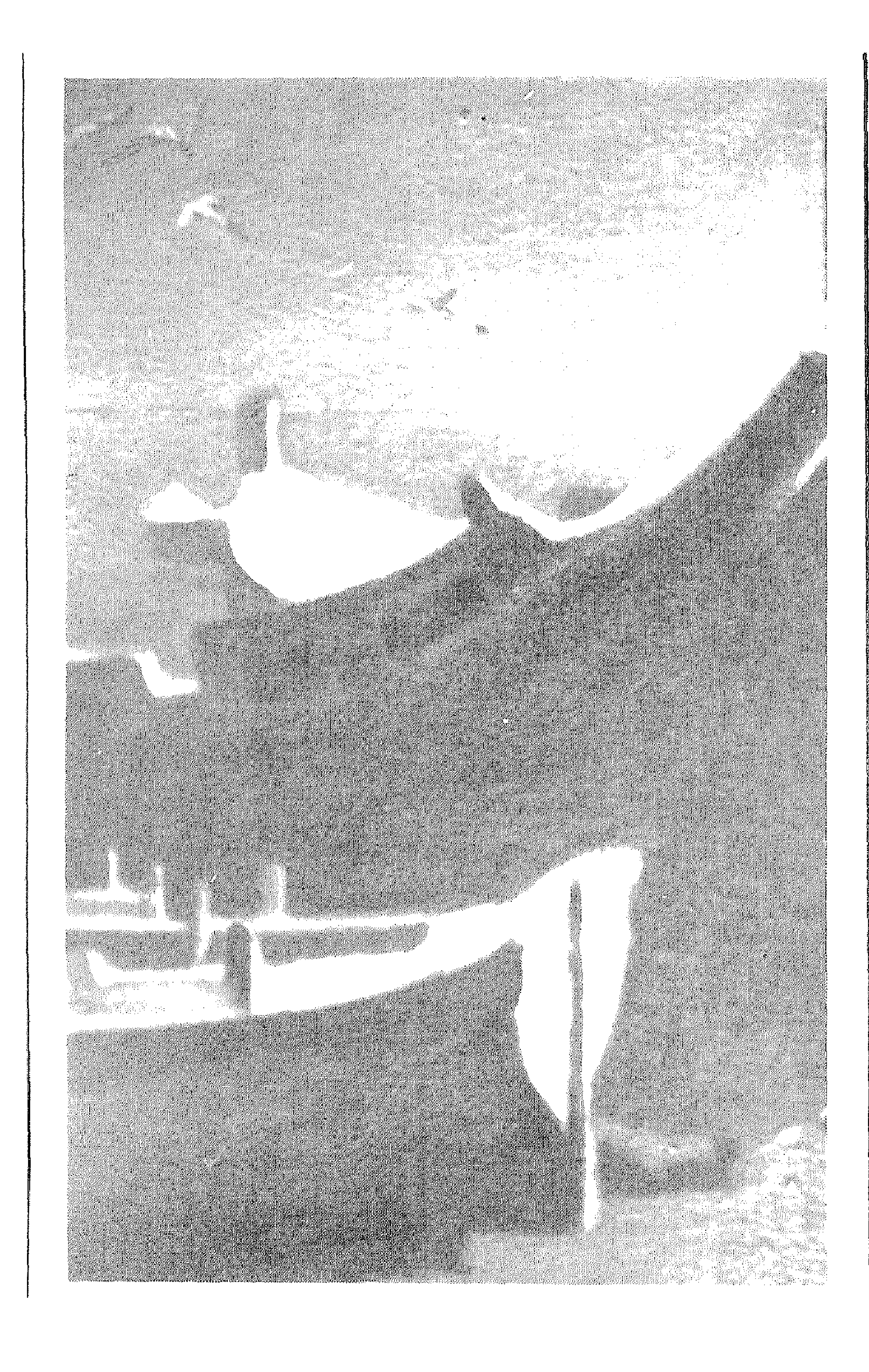
أرتق شباكى وأبدأ من جديد.



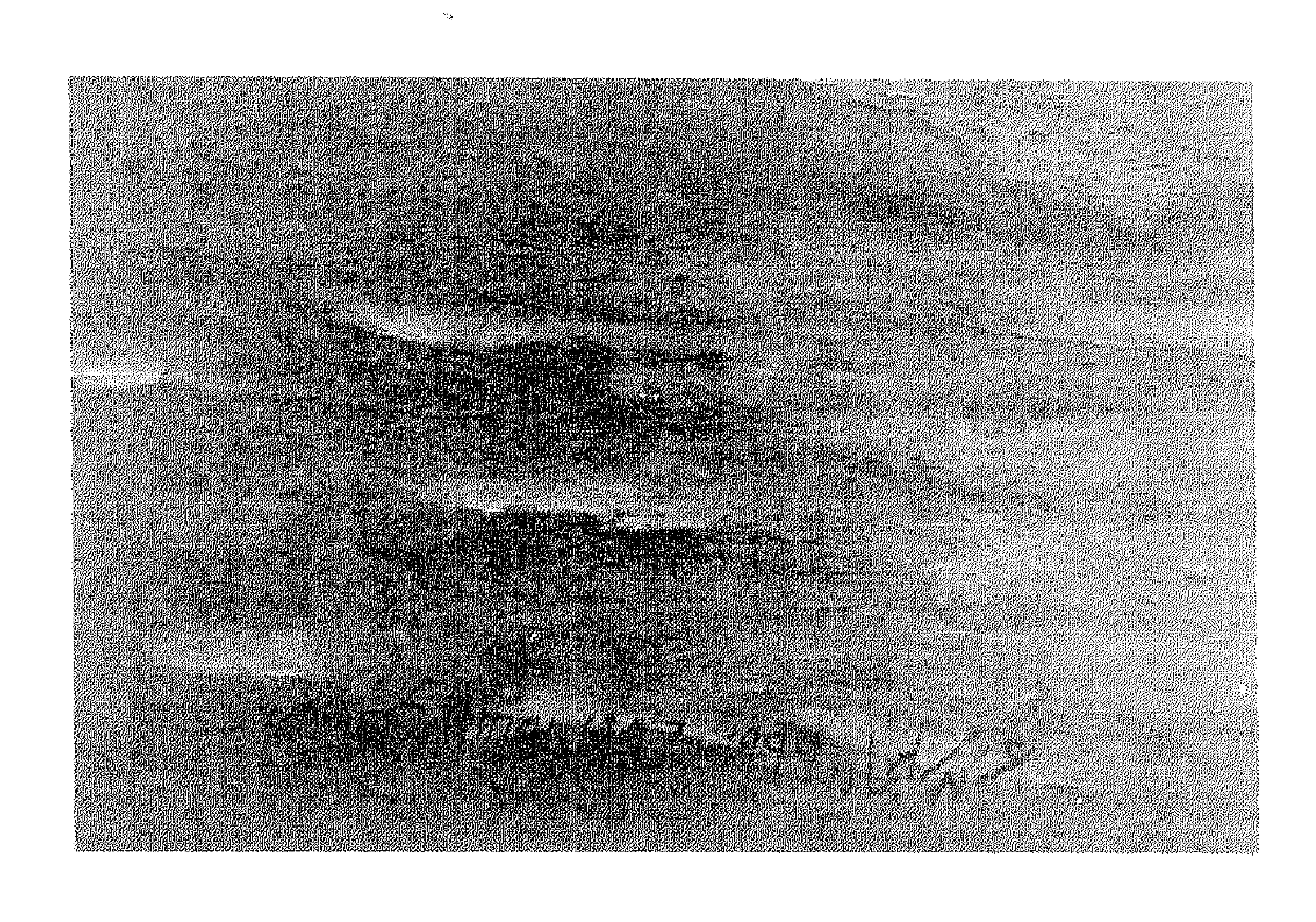


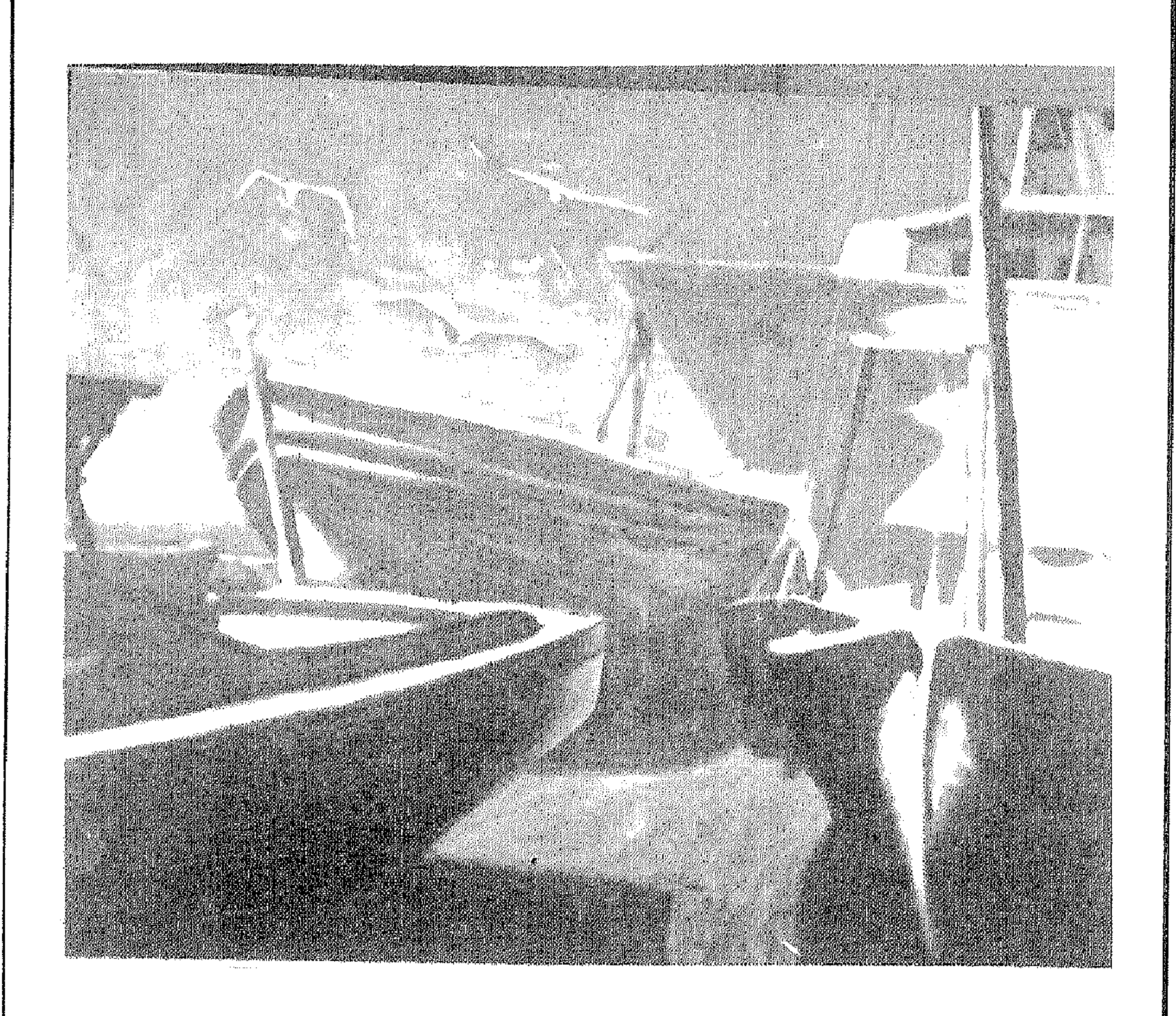


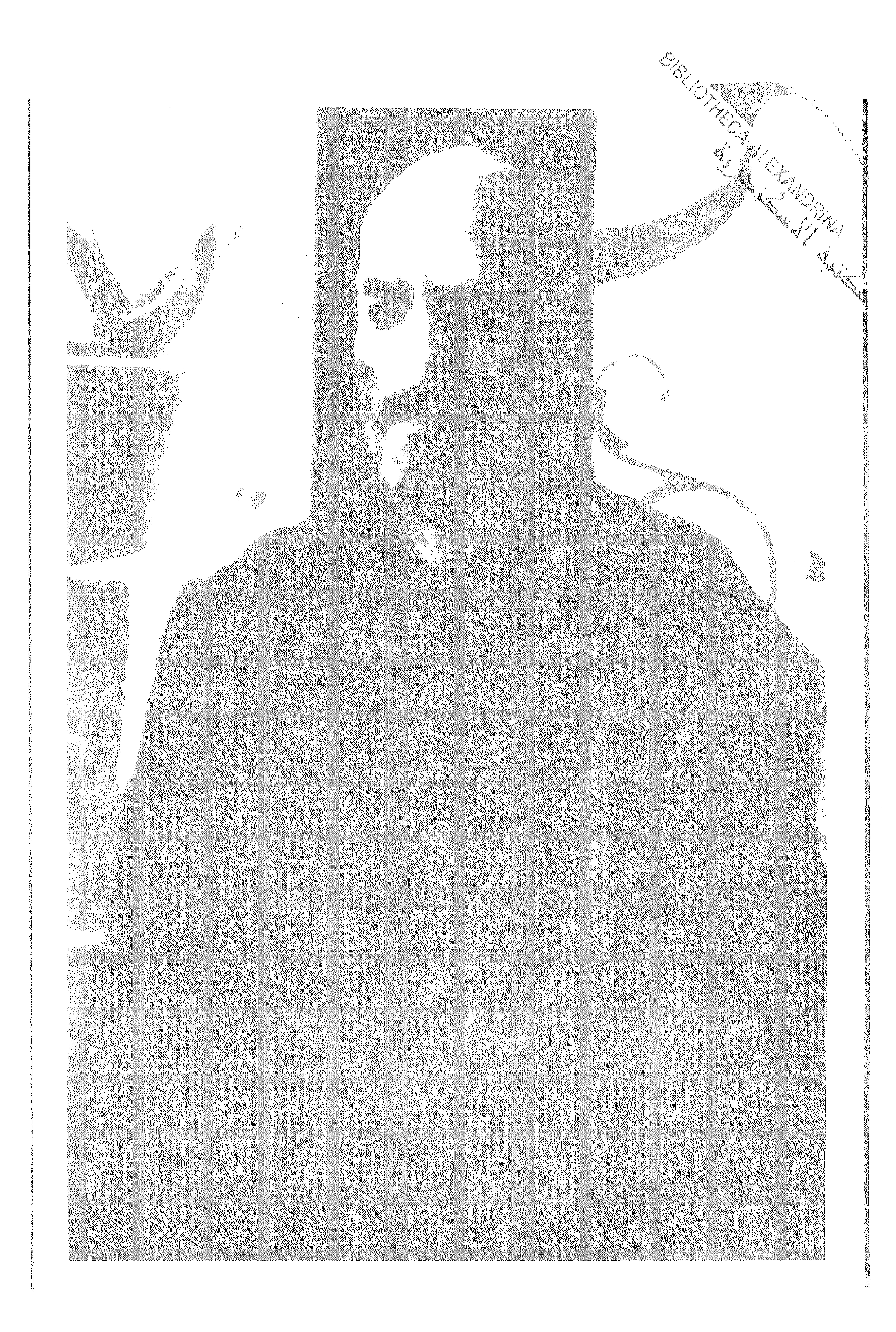
















رقم الايداع ٩٢/٧٥١٢ الثمن جنيهان الأمل للطباعة والنشر